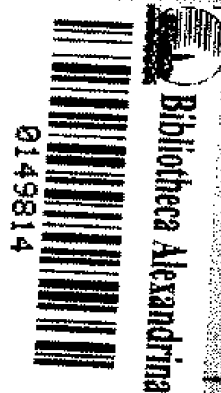


الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور
عيسى جبر الجليل يوسف



موسيقى الشعر العربي

الجزء الأول

دراسة فنية وعروضية

دكتور
حسني جبر الجليل يوسف



المطبعة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٩

الإخراج الفني

ماجدة البنا

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مرت الدراسات الخاصة بموسيقى الشعر بمراحل كثيرة ، اقتصر أكثرها على دراسة العروض . أما المستوى الصوتي فقد دُرِسَ في إطار علم البديع ، وبعض الدراسات النقدية ، كما لم تتناول هذه الدراسات العلاقة بين التركيب اللغوي والأوزان الشعرية ، وتُرك هذا الموضوع حبيس كتب البلاغة والنقد ، وكأنه لا يتصل بموسيقى الشعر ، كذلك لم تتناول هذه الدراسات ما يسمى بالتمثيل الصوتي للمعاني ، وهو موضوع أهميته الدراسات جميعها على أهميته .

وقد جمعت في هذا البحث كل ما يتصل بموسيقى الشعر وكل ما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وحاولت أن أعالج ما رأيته من قصور ، أو نقص ، أو غموض وتعقيد ، وربطت في دراستي بين الجانب النظري والتطبيقي ، وربطت بين الدراسة العروضية والفنية ، وتناولت دراستي الأنماط الموسيقية لأنواع الشعر الثلاثة : الغنائي ، والقصصي ، والمسرحي .

وقد أضفت إلى دراستي الوصفية بعداً نقدياً ، محاولاً قدر المستطاع التجديد الملتزم ، ولم أحصر دراستي العروضية والفنية في دائرة النقول التي تعتبر سمة لأغلب الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر ، قديماً وحديثاً ، ورجعت لدواوين الشعراء

وللمجموعات الشعرية ، باحثاً عن أوزان الشعر ، وأنماط كل بحر ، وعن الصور والأشكال الموسيقية للشعر العربي ، وقد ساعدنى ذلك على اكتشاف أنماط جديدة لبعض البحور قديمها شعراء مجيدون من خلال قصائد جيدة . كما اكتشفت أشكالاً جيدة للقصيدة الخمسة وبعض الأشكال الشعرية والأوزان الجديدة .

وقد بدأت هذا الجزء بتحديد خصائص الوزن ، وعلاقة الإطار الموسيقي بالتركيب اللغوي ، وحددت المستويات الموسيقية للشعر : الإيقاعية ، والصوتية .

ودرست التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعرى . ثم تناولت علم العروض ، وأشارت إلى الصعوبات التى تقابل الدارس وقدمت دراسة متكاملة للعروض الشعرى ، خلصتها من كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته ، بوصفه علماً قياسياً يضبط به الشاعر إيقاعه ، ويتعرف به الدارس على بحور الشعر وأنماط كل بحر .

وقد فحصت قدرأ كافيأ من الشعر ، وتمكنت من الكشف عن بعض الأنماط التى لم ينص عليها العروضيون ، فكشفت عن مشطور للطويل ، والبسيط ، والسريع ، والمتدارك ، ومشطور للرجز درس ضمن السريع .

كما كشفت عن مجزوء للكامل ، والمنسرح ، وكشفت عن مجزوء للمديد درس ضمن الرمل ، كما كشفت عن منهوك للوافر .

وعلى الرغم من أننى لم أحصر دراسى فى إطار النقول ، فقد جعلت القديم منطلقاً أصيلاً لى ولم تخرج محاولتى لدراسة العروض عن الأسس والقواعد القديمة ، كما أننى فندت آراء من شكك فى صلاحية التفاعيل ، وأثبت صلاحيتها لأن تكون مقاييس وضوابط للإيقاع الشعرى ، وقدمت لكل بحر نماذج شعرية ، بعد دراسة أنماطه العروضية .

ثم درست القافية ، والقافية الداخلية ، وأنواعها ، والتكرار الصوتى ، ودرست أنماط هذا التكرار ، قتناولت التقسيم ، ورد الأعجاز على الصدور ، والمجاورة ،

والازدواج ، والتطريز ، والتشطير ، وتشابه الأطراف ، والترديد ، والتذييل ،
والتعطيف ، والإرصاد والتسهم والتفويف ، والتسميط ، والموازنة .

ودرست التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي للشعر ، فتناولت ظواهر تمام
الإطار الموسيقى دون البناء اللغوي وذلك من خلال مصطلحات القدماء وهى :

الحشو ، والاستدعاء ، والتتميم ، والإيغال ، والاعتراض ، والالفاظ . وتبين لى
أن الشاعر المجيد قادر على الوصول إلى التناسب بين البحر الشعرى ، والبناء اللغوي دونما
تدافع بينهما أو حشو . كما تبين لى أن هذه الظواهر تتصل بالشعر الحر مثلما تتصل بالشعر
العمودى . ثم تناولت ظواهر تمام البناء اللغوي دون تمام الإطار الموسيقى من تدوير
وتضمن واستدارة ، فى الشعر العمودى ، والشعر الحر ، ووصلت إلى نتائج مهمة تلقى
ضوءاً على خصائص الإطار الموسيقى للشعر العربى . وتناولت الوزن والضرورات
الشعرية ، ما يتصل منها ببناء الكلمة ، وما يتصل ببناء الجملة ، ووجدت بعض
الضرورات التى يضطر فيها الشاعر إلى وضع الكلام فى صورة يكون فيها ترتيب مواده
على غير ما ينبغى من التقديم والتأخير ، وتبين لى أن هذه الضرورات تبعد الشعر عن
الفصاحة ، ومن ثم تبعده عن أن يكون بليغاً جيداً .

وبعد فإننى آمل أن يجد قارئ هذا البحث فى هذا الجزء وفما يليه الفائدة المرجوة ،
وأن أكون قد أفدت الدارسين بما قدمت من محاولة للتعرف على أبعاد التشكيل الموسيقى
للشعر العربى .

والله ولى التوفيق .

دكتور حسنى عبد الجليل يوسف

مداخل

١ - الإطار الموسيقى للشعر العربي

اتفق أكثر القدماء على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : وهى اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر ، لعدم القصد والنية كأشياء اتزنت من القرآن^(١) .

ويرون أن الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولها خصوصية^(٢) ويرى بعضهم .. أن القافية شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية : (٣) .

وذكر السكاكى فى مفتاح العلوم أنه قد ألقى بعضهم لفظ المقفى من تعريف الشعر بأنه عبارة عن كلام موزون مقفى . وقال : إن التقفية وهى القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر عارض ، ككونه مصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة أو لافتراح مقترح ، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لابد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك التعرض^(٤) .

ويرى الاستاذ العوضى الوكيل أن تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى « يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضرورياً ولازماً للشعر ، وهو ركن الموسيقى التى تتمثل فى الأوزان من ناحية ، وفى القوافى من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء »^(٥) .

والقصيدة العمودية التقليدية - كما وردت فى شعر الجاهليين وشعر صدر الإسلام ومن بعدهم حتى يومنا هذا - هى تلك القصيدة التى ينهج فيها الشاعر نهجاً متوازناً . سواء أكان ذلك فى البحر أم القافية .

وإذا كنا لا نستطيع أن نتصور شكلاً للرواية أو المسرحية إلا من خلال الموضوع ،
وحركة الحدث في الزمان والمكان ، فإننا نستطيع أن نتصور شكل القصيدة العربية دون
الحديث عن الموضوع أو المحتوى ، فللقصيدة وزن يتشكل في إطار البيت الشعري ،
سواء أكان تاماً ، أم مجزئاً ، أم مشطوراً أم منهوكاً .

كما أننا قادرون على وصف القصيدة من خلال الحديث عن نوع القافية وروبيتها
ونظمها سواء أكان ذلك في القصيدة ذات القافية الواحدة أم القوافي المتنوعة .
وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية ، واكتشف لها أنماطاً
موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري . واستطاع أن يحدد للقصائد التي تنفق في
موسيقاها وزناً سماه البحر ، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه
مجزئاً ومشطوراً ومنهوكاً ، وأن يحدد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة ، واستطاع
أن يكشف عن خمسة عشر بحراً ، وعن الأنماط الموسيقية لكل بحر ، ثم جاء الأخفش
واكتشف بحراً آخر سماه المتدارك .

وما زال جهد الخليل منطلقاً للدراسات الموسيقية للشعر العربي ، على الرغم من أنه
يحتاج إلى شيء من إعادة النظر ، وبخاصة فيما يتصل بتلك الكثرة الهائلة من مصطلحات
الزحافات والعلل ، أما فيما يختص بالتفاعيل فإن الخليل كان دقيقاً دقة متناهية بحيث
إن هذه التفاعيل تمثل مقياساً أميناً ودقيقاً للشعر العربي ، على الرغم مما يحاوله بعض
الدارسين من رسم هذه التفاعيل بعدم الدقة . وسوف نتأقش ذلك في حينه .

وأساس البيت الشعري عدد من التفعيلات يتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة
بنسبة واحدة ، وتختلف هذه التفعيلات من حيث النوع والعدد ، حسب البحر الذي
ينظم فيه الشاعر ، ولتأمل هذين البيتين الجميلين بشئنة ، لتبين معاً ملامح الإطار الموسيقي
للشعر العربي .

يقول جميل :^(١)

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهراً تولى يابسين يعمود
فننقى كما كنا نكون وأنتم صديق وإذ ماتبذلين زهيد

هذان البيتان من بحر الطويل ، والوزن العام لهما كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن
وهذا الوزن نمط من أنماط بحر الطويل - ففي الشطر الأول للآيات نجد عدداً
خاصاً من الحروف المتحركة والسكونية ونجد في الثاني عدداً أقل منه وجاء ترتيب
المتحركات ، والسواكن ترتيباً خاصاً بهذا البحر . ولتأمل قول المتنبي^(٧) .

فؤادك ما تسليسه المدام وعمر مثل - ما نهب اللثام
ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام

وكذا قول الأعشى^(٨) :

ألا يا قتل قد خلق الجديد وحبك ما يبح وما يبيد
وقد صادت فؤادك إذ رمته فلو أن أمراً دنفا يصيد
نجد أن قصيدتي المتنبي والأعشى اللتين اقتطعنا منها هذه الآيات من بحر الوافر .
والوزن في القصيدتين :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
وعدد الحركات والسكنات في كل شطر تسعة عشر متحركاً وساكناً وهذا الوزن
يختلف عن الطويل في ترتيب الحركات والسكنات إلى جانب اختلافه في عددها ، ومن
هنا يختلف إيقاعه عن إيقاع بحر الطويل .

فإذا تأملنا القافية في القصيدتين ، نجد أنها مختلفتان ، ففي الأولى نجد أن حرف
الروى هو الميم المتحركة المسبوقة بالألف ، وفي الثانية الدال المتحركة المسبوقة بالياء .

وقصيدة الأعشى تتحد مع قصيدة جميل في الروى والحروف السابقة له . والقوافي
جميعها تتحد في الوزن أو الإيقاع وإن اختلف البحر . فالبحور قد تتحد على اختلافها
في القافية ، وقد تتعدد قوافي البحر الواحد .

فإذا تأملنا بعض القصائد ، أو قصيدة واحدة ذات قافية ووزن واحد نجد أنه ، مع وحدة الوزن والقافية ، تختلف الألفاظ والمعاني والوسائل الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في قصيدته ، بحيث يتحقق التنوع في الوحدة .

ويرى أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « أن الشعراء القدماء ، كانوا يعملون على المزج بين ظاهرتين تغلبان على تمام هذا الشعر ، وتشيعان في أساليبه منذ أقدم شعرائه هما : التكرار الصوتي والتقطيع اللغوي . وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتي فقد كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين : أحدهما نمط يتصل بنظام القصيدة القديمة ، كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة ، وبمر واحد ، يحدث بها الشاعر إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعاً .

والثاني إبداعى يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها

تتكرر في كل بيت على حده ، فتخلق في داخله جناساً صوتياً يختلف من بيت إلى بيت فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصح أن نسميه طباقاً صوتياً^(٩) فالشاعر يختار الألفاظ التي تتوافق فيما بينها ، من حيث الإيقاع الجرد ، لتكون فيما بينها إطاراً ، أو شكلاً موسيقياً ، هو ما يسمى بالوزن أو البحر ، وتتوافق فيما بينها من حيث الجرس أو الصوت حيث يراعى نوعاً من التوافق الصوتي بين مخارج حروف الكلمات والجمل ويسمى علماء البلاغة ذلك بالفصاحة ، وقد قالوا في فصاحة المفردات « أن تخلو الكلمة عن إجماع المتقارئين في المخرج لاسيما حروف الحلق ، وإن لفصاحة المفرد سبباً آخر هو أن يكون له في السمع حسن ومزج »^(١٠) .

أما فصاحة الكلام فقد قالوا فيما يتعلق بالجانب الصوتي : « أن يخلو الكلام من إجماع حروف متماثلة ثقيلة »^(١١) .

فالقوانين التي يخضع لها الشاعر في تأليف الجمل بعامة ، هي قوانين التوافق لصوتي وعدم التنافر ، ومن هنا تتمثل الموسيقى الشعرية في إطارين أساسيين :

الأول : التوافق الإيقاعي الذي يمثل الوزن .

والثاني : التوافق الصوتي ، الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري ، ويتمثل هذا التوافق الصوتي في مظهرين :

الأول : توافق صوتي يحاول فيه الشاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناساً صوتياً .

والثاني : توافق صرفي ، هو الذي يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت . ولا شك أن اللغة العربية تنبج للناظم فرصة كبيرة للنظم بها ؛ فأكثر ألفاظها تتحد في مجموعات يجمعها وزن صرفي واحد فهناك على سبيل المثال مجموعات لفظية وزنها : فَعَلَ ، فَعِلَ ، فِعْلٌ ، فَعُلْ ، فَعَلْ ، فُعِّلْ ، فُفِّلْ ، فُعِّلْ ، فُعِّلْ ، وهناك فاعل ، فاعول ، فَعُولٌ ، فَعِيلٌ ، مفعول متفاعل وتفاعِل ومفتعل ، ومتفعل ، ومستفعل ، وغير ذلك مما يمكن التعرف عليه بمراجعة كتب الصرف العربي ، « فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجري على السليقة الموسيقية » (١٢) .

واللغة العربية لغة الوزن في أصلها ومنشأها وفي معناها ومنبأها ، كما أنها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي ، فالحروف تتبدل وفقاً لقانون التماثل والتوافق الصوتي .

ففي صيغة افتعل نلاحظ عدة تغييرات فنجد في إطار هذه الصيغة على سبيل المثال :

اكتمل ، وازدهر ، واصطبر . والتغير الذي حدث في ازدهر جاء وفق قانون المائثة والتوافق : « فالزاي صوت مجهور ، أى أن الوترين الصوتيين يهتزان بشدة عند النطق به . أما التاء التي كنا نثوقها في وزن افعل من المادة « زهر » ليكون الفعل « ازهر » فهي صوت مهموس ، أى لايتوتر الوتران « الصوتيات عند نطقها . وماحدث يتلخص في أن الوترين الصوتيين في نطق الزاي استمر بعد المدة الوجيزة جداً التي ينطق فيها صوت الزاي ، فأعضاء النطق في الإنسان دقيقة ، ولكن لدقتها حدود .

لقد استمر توتر الوترين الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج ثاء وهنا نطقت الدال (٢٥).

فالقاعدة الصرفية ليست قاعدة جامدة ، ولكنها تخضع لقانون التماثل والتوافق الصوتي وهذا القانون هو الذى يجعلنا نختلف بعض الحروف كما فى فعل الأمر والفعل المجزوم إذا كان أجوفاً مثل : قال : قل أو إذا كان مثلاً مثل (وثق : ثق ، ولم يثق) فالقوانين الصرفية تخضع لقانون التماثل للصوتى .

ونحن لانغالى حين نقول إن اللغة العربية هى « لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ فى تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام فى اللغة العربية » (١٤) .
ولو تأملنا لغتنا العربية لوجدنا أن أنساقها ونظامها ، فى بناء الجملة ، وفى بناء الكلمة ، هو ذلك النظام الذى وصلنا فى الشعر القديم .

لقد نمت هذه اللغة فى أحضان الشعر الجاهلى ، فالشاعر القديم قد اتجه إلى اللغة التى كان متصلاً بها ، لكونه عضواً فى مجتمع يتحدث بهذه اللغة ، وراح يتقن منها كلماته ويصوغ من تلك الكلمات أنساقه الشعرية محاولاً التوفيق بين هذه الكلمات وبين النسق الذى يحقق به إيقاعاً ، ومن هنا كانت حاجته الماسة إلى كلمات جديدة ومشتقات جديدة وأبنية جديدة تتوافق مع تلك الخصوصية التى سيقدم بها ذلك النوع المتميز من الكلام ، لقد كانت حاجته إلى هذه الكلمات والمشتقات ، وحاجته إلى تهذيب تلك الكلمات وتثقيفها أكثر من حاجة المحارب ، والراعى ، والتاجر ، والكاهن ، والزارع ، والحكيم ، والزعيم ، ولهذا نمت اللغة على يد الشاعر ، ونما الشعر بنمو هذه اللغة . إن وجود أكثر من صيغة لجمع تكسب واحد رباعية أو ثلاثية أو خماسية على سبيل المثال لا يمكن أن يؤول فقط باختلاف القبائل أو اللهجات ، وإنما هناك هذا الإطار الجديد الذى بدأ ينتظم الكلمات فينظمها ويبنها على نحو يتفق وهذا الإطار المتميز .

إن سارتر يرى أن « الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة » .

وأنه « فى الأعم تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة : شكل الجملة النحوى إذ إن هذا الشكل لاسلطان له على تكوين المعنى » (١٥) .

ولهذا فإنه يرى أن الكلمات لا اللغة هي مادة الشعر . ولكن الأمر يختلف في العربية ، ففي إطار الإصابة تتحدد خصوصية الدلالة فيتولد النحو . وإن الجملة إذا ولدت شعرية ، فإنها لابد أن تتفق مع النماذج العليا لهذه اللغة ، تلك النماذج التي وصلت إلينا شعراً ، وقرآناً عربياً ميبناً ، فالجملة العربية تتفق والقوانين التي تخضع لها الجملة الشعرية ، لأنها لغة شعرية المنبت وشعرية القاعدة ، والقوانين ، فليس هناك انتهاك لقاعدة أو انحراف عنها ، حيث إن هذه القواعد قد استنبطت من أنماط لغوية طوعت للشعر فجاءتنا شعرية بمبناها ومعناها وقوانينها .

يقول العقاد : « نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء »^(١٦) .

ولهذا فإن ما يسمى بالضرائر في الشعر - إلى جانب قلته يمثل خروجاً عن الأنماط الشعرية الأصلية ، وفي نفس الوقت يمثل خروجاً عن الأساق اللغوية . فليس هناك تدافع وصراع بين البنية اللغوية والبنية الشعرية إذا أخلص الشاعر لصنعه وتعامل مع لغته تعاملاً واعياً عميقاً .

وقد استخدم بعض النقاد مصطلحات شتى في الحديث عن موسيقى الشعر ، ومن ذلك الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية ، والموسيقى الظاهرة والموسيقى الخفية . ويادئ ذى بدء فإنني أرى أنه ليس هناك موسيقى داخلية ، وأخرى خارجية ، بل إن هناك موسيقى واحدة تراكب فيما بينها ليس منها خارج وداخل ، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل .

أما مصطلح الموسيقى الظاهرة والخفية ، فيبدو لي أن هناك خلطاً بينها من ناحية ، وبين الموسيقى الهادئة والموسيقى الخفية من ناحية أخرى . فالموسيقى الهادئة نوع من أنواع الموسيقى الظاهرة التي تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتي وتخضع لقانون التوافق والمثال الصوتي ، أما الموسيقى الخفية فإنها تقوم على التنسيق المعنوي وتأتي في المقام الأول من علاقات التوافق والتضاد بين المعاني دون المباني من حيث تشكيلها الصوتي .

وإذا كانت الموسيقى الظاهرة تتعلق بالمباني ، والخفية تتعلق بالمعاني فما وضع البحر وعلاقته بهذين الباطنين من الموسيقى . إن البحر ينتظم المبني والمعنى على حد سواء ، وهو إطار لا وجود له إلا عند تشكله في ألفاظ ، فهو من حيث كونه إطاراً للمباني يمثل نمطاً متميزاً ومحسوساً من الموسيقى لأنه قد ينتظم ألفاظاً عارية من التوقيع ، في حين يظل التوافق الإيقاعي ، ويمكن أن نسميه بالإيقاع أو الإطار ، أو الشكل ، وقد تقي هذه المصطلحات بالمراد وقد يكون « الوزن » أقربها دلالة عليه .

فالوزن الموسيقي إطار ينتظم ألفاظاً وتراكيب من خلال إيقاع متميز يمكن التعرف عليه مجرداً من خلال رصد الحركات والسكنات مطلقة ، ثم استخدام التفاعيل للتمييز بين كل وزن وآخر وهو ما سوف نتعرض له في القسم العروضي .

أما الموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامسة فإنها تقوم على الإيقاع الصوتي . في حين تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب .

فالموسيقى الظاهرة موسيقى مسموعة تقوم على التأثير على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر .

أما الموسيقى الخفية ، فإن تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ، ثم ينعكس على الحواس ، ولأن الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات ، وأن أمكن افتراض اختلافها ، أو أمكن وصفها نظرياً . فالموسيقى الخفية تعتمد على التأثيرات الذهنية والتخيلية ، ومن ثم فلا بد أن يتحقق نوع من الفهم لما في الشعر من

معانٍ ، أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحدث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقي ما في الشعر من معانٍ وأخيلة . فقد نظرب لشعر لانعى معانيه تماماً ، بل إننا قد نظرب لشعر لا نعرف لغته ، ولكن الموسيقى الخفية تأتي فقط من الشعر المفهوم ، ويزيد تأثيرها كلما ازدادنا فهماً ووعياً بالعمل الشعري .

ومن هنا فإن تعاملنا مع الترادف والتقابل والتطابق لا يكون فقط بوصفها محسنات بديعية معنوية . لا عمل لها سوى تقوية المعنى ، وإنما أيضاً من منطلق ما نحدثه من

موسيقى خفية . وحركة نفسية وفكرية في قارئ الشعر أو سامعه .

وقد استطاع الدارسون القدماء الكشف عن أنماط كثيرة من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء في إطار التنسيق الصوتي ، والتجنيس ، في إطار علم البديع ، ولكنهم في بعض النواحي لم يفصلوا بين الشعر والنثر ، ولم يحا ولوا إظهار خصوصية هذه الوسائل في الشعر . وهذه الوسائل تمثل فصولاً في علم البديع ، فهناك السجع ، والجناس ، والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور ، والتوشيح ، والتطريز ، والتقسيم والتشطير ، والمجاورة ، والتذييل والتفوييف وغير ذلك .

ولا شك أن هذه الوسائل البديعية وغيرها مما سنتناوله بالدراسة تتعلق بالتنسيق اللفظي وبعضها بالتنسيق المعنوي . فهي في المقام الأول نوع من الهندسة الصوتية التي يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار . ولا شك أن تكراراً الصوتي سواء أكان تكرار لعبارة أو مقطع ، أو تكراراً لكلمة أو حرف ، لا يتقيد بالتصنيفات التي ذكرناها أو التي سنتناولها وإنما قد يتجاوزها ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يستخدم من التقنيات والوسائل الصوتية ما يثرى عمله . ويجعل عمله الفني أشبه بمعزوفة موسيقية متعددة الأبعاد .

ولمحدثنا الشاعرة نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فتقول : « إن التكرار يضع في أبدننا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر . وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .

أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما .

إن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً . وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة (١٧)

إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي ، بشق ضروريه ، وبين صوت الشاعر الداخلي .. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفني ، بحيث يصبح العمل الشعري بناءً محكوماً بمنطق خاص ، ملوناً بألوان صوتية وإيقاعية متميزة .. فاستخدام الشاعر لإمكانات الوزن والتنسيق الصوتي يجعل من القصيدة الشعرية أشبه بلوحة فنية تتمازج فيها الألوان ، وتتفاعل ، لتقدم نموذجاً متفرداً يختلف عن غيره ، ويمتاز النموذج الشعري عن اللوحة بأنه يمثل حركة في الزمان من حيث كونه بناءً لغوياً ، وبناءً موسيقياً .

يقول نزار قباني : « الشعر هندسة حروف وأصوات تُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي . والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها » (١٨) .

ولم يقتصر الشعراء على الوزن والقافية والتكرار الصوتي والإيقاعي ، وإنما عمد بعضهم إلى نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه « التمثيل » الصوتي للمعاني « ويسميه الأوريون بالأنوماتوبية » ومعناها المعجمي : تشكيل من الكلمات يحاكي صوتياً الشيء المتعلق به (١٩) .

ويفسرها الدكتور محمد النويهي بقوله : إن الشعراء في تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه ، بل يوقعون وينظمون كلمات متعددة في جمل وأبيات كاملة متعاقبة حتى تطابق بإيقاعها وتنظيمها فكرهم وانفعالهم (٢٠) .

وقد أشار الدكتور محمد النويهي إلى أمرين يتعلقان بهذه الظاهرة ، نرى الإشارة إليهما :

الأمر الأول : هو أن علماء اللغة العرب قد أشاروا إلى ظاهرة التمثيل الصوتي للمعاني ، إلا أن البلاغيين والنقاد لم يلتفتوا إلى ذلك ولم يستفيدوا مما نبهوا إليه . من هؤلاء العلماء ابن جني الذي يقول : « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من

الأحداث فياب عظيم واسع ، ونهج مثلب عند عارفيه مأوم . وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها ويحتنون عليها . وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره^(٢١) » وقد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتيبها ، وتقديم ما ضاهى أول الحدث ، وتأخير ما يضاهاى آخره ، وتوسط ما يضاهاى أوسطه ، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب^(٢٢) .

والأمر الثانى الذى أشاره الدكتور محمد النوبى هو « أن استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل إن لم يزد عن استعمال الشعراء الإنجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالاً بأصولها البدائية . التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية من اللغة الإنجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الإنجليز .

إنما العجيب الغريب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتاد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتقاداً عظيماً ، حتى أننا لتزعم أنها كوسيلة يمانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية^(٢٣) .

وعلى الرغم مما فى كلام الدكتور محمد النوبى من بعض المبالغة بالنسبة لهذه الظاهرة ، فإن ذلك لا يضى أننا ننظر إليها بوصفها وسيلة أقل أهمية من غيرها من الوسائل الموسيقية الأخرى ، حيث إننا ننظر إليها بوصفها وسيلة مهمة وظاهرة جديرة بالدراسة .

هذه أهم الملامح لموسيقى الشعر العربى وسوف نحاول أن نلقى عليها الضوء من خلال دراستنا لهذه الموسيقى عروضياً وفنياً .

وقد آثرنا التفصيل فى مواطن كثيرة ، حتى يستطيع الدارس أن يتعرف على الظاهرة ، كما أننا جمعنا فى كتابنا كل ما يتصل بموسيقى الشعر العربى ، وبعضها

موضوعات تدرس ضمن كتب البلاغة والنقد هادفين من ذلك إتاحة قدر وفير من المعرفة بموسيقى الشعر وجمع المتفرق منها لتكون معيناً للدارس .
وقد توخينا الدقة وربط الشواهد بمراجعها ومصادرها ، وهو ما نفتقده في أكثر الدراسات التي تناولت موسيقى الشعر .

٢ - التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعرى

إن الذى لا يمكن إنكاره هو تلك العلاقة الغامضة بين التشكيل الموسيقى للتقصيدة العربية ، القديمة والحديثة ، وبين المحتوى الشعرى .

وإذا كنا نعتقد أنه لا انفصام بين البناء الموسيقى ، وبين المحتوى الشعرى ؛ فإننا لا يمكن أن ننكر أن هناك علاقة بين التشكيل والموضوع ؛ فتصوير الشاعر لتجربة ما فى إطار بحر الطويل ، وباستخدام وسائل بديعية معينة ، يختلف عن تشكيل نفس التجربة باستخدام بحر آخر ، وبوسائل بديعية أخرى . ولاشك فى أن تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد وكأنه أهم هذه الأبعاد ، أو أنه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق تراكبه وتوازنه مع غيره من الأبعاد .

وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضح العروض العربى نفسه الخليل بن أحمد الفراهيدى ، واستفاضت ، وربما كان لا يزال لها أنصار حتى الآن .

هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية (٢٤) .

ومن هؤلاء الذين تابعوا الخليل ، حازم القرطاجنى حيث نراه يقول : « فالعروض الطويل تجدد فيه أبداً بهاء وقوة وتجد للبسيط سبالة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللرمل ليناً وسهولة . ولا فى المديد والرمل من اللين كانا أليق بالراء (٢٥) .

هذا الكلام فى وصف البحور وخصائصها كلام عام يمكن أن يطلق على أكثر من بحر كما أن تحديد بحر تكون أليق بالراء وغيره لا يؤيده واقع الشعر فقد نظمت الخنساء

مرثياتها في أكثر البحور ، كما أن مرثية أبي ذؤيب وهي من فرائد المراثيات جاءت في بحر الكامل ولم تأت في المديد .

وقد ربط سبنسر بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر
فهرى :

أن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتهما مع حالات النفس فالشاعر في احتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقى على النغمة ، وفي حزنه يكون منخفضاً وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافات الصوتية قصيرة ، وأما في بته وألله فتكون مسافات الصوتية طويلة ، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها .

وعلى الرغم من صدق المقدمات ، فإن النتائج ليست صحيحة تماماً ، ولا تتحقق دائماً . لأن ارتفاع النغمة ليس قاصراً على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح في ذلك .. وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة ، وليس ارتفاع النغمة في الشعر دليلاً على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئاً ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائراً مهتاجاً ويعبر عن غضبه أو فرحه بنغمة منخفضة ، كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها في الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها .

كل هذا يجعلنا نقف حذرين أمام كثير من فروض الدارسين في مجال علاقة الموسيقى بالإنسان ومشاعره وعواطفه وصور انعكاسها في الشعر .

ويرى أستاذنا الدكتور جابر عصفور أنه من الأصوب أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة متميز عن الوزن المجرد ، وأن نفترض بالمثل أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني ، شبيه بمفهوم « الجوهر » عند الفلاسفة ، لا نواجهه في القصيدة ، بل نواجه « عرضاً » أو أكثر من أعراضه « فحسب ... إنه شيء غير موجود بالفعل وإن كان موجوداً بالقوة ، على الأقل في أذهان من يتمسكون بفكرة النموذج الثابت للوزن (٢٦) » .

إن مشكلة الوزن أو الإطار الموسيقي أو مشكلة الإيقاع الموسيقي للقصيدة ، لا تتصل بالشاعر والمتلقي فقط وإنما تتصل باللغة بوصفها نظاماً من الرموز والإشارات ذات دلالة ومعنى .. إن الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية ، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلقي فينا غريزتنا الأولى^(٢٧) . ويرى أستاذنا الدكتور عبد المنعم تليمة أنه : « يسيطر إيقاع العمل الشعري - قبل تشكيله - على الشاعر ، ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل ... وهو يبدأ عمله عندما يهيم عليه الإيقاع الموجه إلى التشكيل - توحى سيطرة الإيقاع على الشاعر بالخطوة الأولى للقصيدة التي لا يعرف الشاعر عنها شيئاً قبل أن ينتهى من تشكيلها »^(٢٨) .

ولاشك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقي . هذا الإطار يتبدى في موجات تطول أو تقصر تبعاً للتجربة الشعرية التي تتراكم وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة وإطار موسيقي ، فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيدة . إن علاقة الإطار الموسيقي بالتجربة علاقة وثيقة لأنه ينتظم هذه التجربة ويجعلها تظهر في إيقاع خاص ، فحين يتحول هذا الإطار أو الجوهر من مشروع عمل إلى عمل له طبيعته ووظيفته ، لا يمكن أن نهمل قيمته في تنظيم التجربة والسيطرة عليها ، لكننا لا نستطيع أن نعطي قيمة مستقلة عن التجربة ، فالإطار عندما يتشكل ويصبح له وجود بالفعل تكون له طبيعة جديدة ، أو طبيعة خاصة تتصل بنوع التجربة وبطبيعته دون أن يفارق جوهره . فالإطار يؤثر بالتجربة ويتأثر بها ... وكلما اختفى أثر كلٍ منها في القصيدة يصبح هذا من وجهة نظري - دليلاً على أن التفاعل بينهما كان صحيحاً وتاماً .

إن الوزن بوجه عام « يزيد الصور حدة ، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة ، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعبير المبتكرة الملهمة »^(٢٩) .

وإذا كنا لا نستطيع أن نلغي أثر هذا الوزن في تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته ؛ فالشاعر الذي ينظم في بحر الطويل

أفراحه غير من ينظم فيه أحزانه ، وتجربة الغربة غير تجربة العودة ، والحرمان غير المتعة ، والغضب غير الرضى ، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى ، وأوجه كثيرة ، قد تختلف فيما بينها ، بينما تتفق في الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب فليس هناك بحر ألبق لنظم الرثاء أو المدح أو الفخر ، ولكن نظم الموضوع الواحد في بحور مختلفة يجعل لكل تجربة شكلها وإيقاعها المتميز .

قد يتشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في حالة الحزن في الوقت الذى يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح ، وحزن عن حزن حسب نوع التجربة وطبيعة الانفعال ، والرؤية الفنية . إن الوزن العروضى لقول إنسان : وافرحناه هو نفس الوزن لقوله : واحسرتاه وقد نتحدث عن الألم المفرح والفرح المؤلم .. فالحياء والنفس الإنسانية قائمة على المتناقضات ، والإطار يمكن أن ينظم هذه الأحوال جميعها ، ولهذا فإنه يتلون بها ، ويلونها بصيغ خاص متميز ، ولهذا فإنه من المحتم علينا أن نتأمل كل نموذج شعري على حدة ، وأن نحاول دراسته وتحليله من حيث الشكل والموضوع وفقاً لنوع التجربة وعناصرها الموضوعية التى تتفاعل فيما بينها مكونة السياق الخاص بها .

إن الإيقاع الذى يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع مفرق في الخصوصية ، لكنه يتخذ مجرى نمطياً خلال عملية الخلق الفنى ، ولاشك أن تعدد البحور الشعرية تجعل الشاعر قادراً على التعبير عن تجربته في إطار واحد منها يتوافق معها مع أننا نرى أنه مهما تعددت البحور فلن تستطيع أن تكون مسابقة تماماً للإيقاعات المتصلة بعالم الإنسان الداخلى والخارجى .

ومعنى هذا أن الأطار الموسيقى يقدم لنا إيقاعات تضبط بصورة ما تجربة الشاعر ، وتسيطر عليها ، على الرغم من مقدرة الشاعر على التعبير عن تجاربه من خلال هذه الأنماط والأطر الموسيقية .

ويرى الدكتور شكرى عياد « أن الناقد الأدبى لا يمكنه أن يقنع من بحث الوزن الشعري بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعري أو بين الطرق المختلفة في استخدام الوزن والثقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة ، فلا بد له أن يعرف من أسرار

استخدام الصوت في العمق الشعري ، ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة بكل إيقاع على حدة وقد تضيق دائرة التخصص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة (٣٠) .

إن الوزن الواحد يشكل أساساً عاماً ومجرداً . يصلح معه الوزن لتجارب متعددة ، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها ، ويميز مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن (٣١) .

إن القول بعلاقة الإطار الموسيقي بعالم الإنسان ونفس الشاعر ، لا تقتضي أن نفرض قدرة أو خاصية لهذا البحر في التعبير عن موضع خاص ، أو عاطفة بعينها ، وإنما تسمح لنا هذه العلاقة بتصور طبيعة خاصة للوزن في كل تجربة على حدة ، إنه من غير المعقول ألا نتصور علاقة خاصة بين الوزن الذي اختاره الشاعر وبين عواطفه وانفعالاته وتجاربه ورؤيته المعبر عنها في قصيدته .

أما عن علاقة الوزن بالملتقى فإن « الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها أو في دق الطبول - فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي يتألف منها الإيقاع نسقاً أو نمطاً زمنياً معيناً ، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً في شيء ما خارجنا ، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص . فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران ، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب ، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره ، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الدهن (٣٢) .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل أن « جزءاً كبيراً من رضائنا عن العمل الفني يرجع في الواقع إلى أن هذا العمل ينظم لنا مشاعرنا فيربط بينها في إطار محدود (٣٣) .

ويرى « أن الأثر الممتع للشعر يمكن أن ينبع من الحقيقة القائلة بأن إيقاع الضربة الشعرية يكون عادة أقل سرعة من إيقاع النبض » فإن صبح ذلك صبح أن الشعر لغة القلب » (٣٤) .

« والأمثلة كثيرة على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيوية هي تلك التي تتوازي فيها حركات الإيقاع الموجبة والحركات العقلية » (٣٥) .

فإذا كان الإيقاع المتميز للشعر هو الذي يميز الشعر عن فنون القول الأخرى ، فإن الإيقاع يصبح ذا فاعلية في تميز التجربة الشعرية عن تجارب كاتب المقال والقصة والمسرحية سواء في التشكيل ، أو في المحتوى ، أو التأثير على الملتقى .

فطبيعة الشعر الإيقاعية تجعل الشاعر يعتمد إلى ما هو جوهرى حتى في تعبيره عن الخاص لأن هذا الخاص يرتبط بالعام ويتفاعل معه .

يقول ابن خلدون : « الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته . ولصعوبة منحة وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجداء أساليبه ، وشحداً للأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه . ولا يكتفى فيه ملكة الكلام العربى على الإطلاق ، بل يحتاج بخصوصه إلى تلمظ ، ومحاولة في رعاية الأساليب .

ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلى مطلق يجذو جذوه في التأليف كما يجذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال ، فلهذا كان فن الكلام منفرداً عن نظر النحوى والبيانى والعروضى . نعم إن مراعاة قوانين هذه العلوم شرط لا يتم بدونها ، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها اختص بنوع من النظر لطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب (٣٦) .

إن الإيقاع الذى يسيطر على الشاعر ليس من خلقه أو ابتكاره وليس نتيجة انفعال لحظى عند الإبداع ، فهو إيقاع سبق التعبير من خلاله ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يسهلك ولم يفقد قيمته ؛ لأنه يتفق مع إيقاع نفسى وفكرى وحيوى للإنسان بوجه عام .

يقول كولنجوود « إن الفن لا يطبق الكليشيات ، فكل تعبير حق ينبغي أن يكون أصيلاً . ومهما تشابه مع أى تعبير آخر . فإن هذا التشابه لا يرجع إلى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى بل إلى حقيقة تشابه الانفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفن لا يستخدم لغة جاهزة إنه يخلق اللغة وهو ماضٍ في طريقه ، وبمجرد تخلصنا من أى تصور باطل للأصالة لن يثار أى اعتراض على هذا البيان اعتماداً على ما يظهر من تشابه في أغلب الأحوال بين أى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر (٣٧) .

ومعنى ذلك أن تشابه الإطار الموسيقى ليس مقدمة لتشابه الانفعالات أو الأحاسيس والمشااعر في القصيدة الواحدة وفي قصائد البحر الواحد فإن الإيقاع الداخلى للكلمات يختلف من بيت شعري إلى بيت آخر ، ويبدو البيت بمثابة جملة موسيقية متميزة تتراكب مع غيرها لتكون البنية للنموذج الفن أو القصيدة . وما زالت محاولة الخروج بنتائج حاسمة عن علاقة الوزن بالمحتوى الشعري بعد تشكله تحتاج إلى كثير من المحاولات التطبيقية لتخرج هذه المقولة بصورة واضحة دقيقة .

« ولاشك أن بنية الدلالة التي تشكل الشعر ، أو يشكلها الشعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميزاً ، في علاقات التراكيب والدلالة » (٣٨) .

فالإيقاع والتكرار ، ونوع الحروف ، والتمثيل للمعاني ، والتقسيم والتصوير ، والتقابل والتوافق المعنوي ، كل ذلك يأتي انعكاساً للتجربة وتميزاً لها في آن واحد .

« إننا لا نفكر - أبداً - في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب وتجاوباً لا يسمح بالتمييز بينها ، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها (٣٩) .

إن الوزن الشعري والقافية ، والقافية الداخلية واستخدام الشاعر للألوان البديعية ، يجعل القصيدة ذات إمكانات غنائية واضحة .

وليست الغنائية هنا في مقابل الدرامية إذا اتفقنا على أن أفضل الشعر أقرب للتعبير الدرامي . فالشاعر يستطيع أن يحقق المستوى الدرامي لقصائده أو يقترب منه ، ليس بالتخلي عن هذا الوسائل الغنائية وإنما بتوظيفها توظيفاً عميقاً في أعماله الفنية ، بحيث يصبح الشعر بنية متميزة لها خصوصيتها ، تلك الخصوصية التي تميزه على النثر ، لا بوصفه نظماً لأفكار ، وإنما بوصفه خلقاً جديداً متفرداً أي بوصفه شعراً .

الهوامش .

- (١) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١١٩ .
- (٢) نفس المرجع ص ١٣٤ .
- (٣) نفسه ص ١٥١ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٦ .
- (٥) العوصى الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور ص ٧٧ .
- (٦) ديوان جميل ص ٦١ ، ص ٦٣ .
- (٧) ديوان المتنبي ج ٤ ص ٦٩ ، ص ٧٠ .
- (٨) ديوان الأعشى ص ٣٧١ .
- (٩) د . إبراهيم عبدالرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ، ص ٦٠ .
- (١٠) محمد بن علي الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات ص ٤ ، ص ٩ .
- (١١) نفس المرجع ص ١١ .
- (١٢) عباس العقاد . اللغة الشاعرة ص ٣٥ .
- (١٣) د . محمود فهمي حجازي : ملخل إلى علم اللغة ص ٦٨ .
- (١٤) العقاد : اللغة الشاعرة ص ١٥ .
- (١٥) سارتر ، ما الأدب ص ٨ .
- (١٦) العقاد : اللغة الشاعرة ص ٩ .
- (١٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤٣ ، ص ٢٤٤ .
- (١٨) نزار قباني : الشعر قنديل أخضر ص ٣٩ .
- (١٩) Advanced learner D.
- (٢٠) د . محمد التويهي : الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢١) ابن جني ، الخصائص ص ١٥٧ .

- (٢٢) نفس المرجع ص ١٦٢ .
- (٢٣) د . محمد النويبي ، الشعر الجاهلي ص ٧٠ .
- (٢٤) د . عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٥٨ ، ص ٥٩ .
- (٢٥) حازم القرطاجني : المتهاج ص ٢٦٩ .
- (٢٦) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .
- (٢٧) د . شوقي ضيف في النقد الأدبي ص ٩٦ .
- (٢٨) د . عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ص ١٢١ .
- (٢٩) د . محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣٠) د . شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٦١ ، ص ١٦٢ .
- (٣١) د . جابر عصفور - مفهوم الشعر ص ٤١٤ .
- (٣٢) ١٠١ ريشارد - مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٤ ، ص ١٩٥ .
- (٣٣ ، ٣٤) د . عز الدين إسماعيل - التفسير النفسي للأدب ص ٦١ .
- (٣٥) د . عز الدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النقد الأدبي ص ٣٦٤ .
- (٣٦) ابن خلدون ، المقدمة ، ج ٢ ص ١٢٩٤ .
- (٣٧) كولو نجرود ، مبادئ الفن ص ٣٤٤ .
- (٣٨) د . جابر عصفور ، مفهوم الشعر ص ٤١٣ .
- (٣٩) نفس المرجع ، ص ٤١٥ ، ص ٤١٦ .

الفصل الأول

المعرض

أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر

علم العروض هو العلم الذى يدرس الوزن الشعرى ، وقد وضعه الخليل بن أحمد لحفظ الشعر من التحريف ، وللتعرف على بحوره وما فيها من تغير .
« فالعروض ميزان الشعر ، بما يعرف صحيحه من مكسوره »^(١) وعلم العروض الذى وصلنا فيه كثير من المصطلحات والتعريفات التى تشق على الدارسين جميعاً .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى أن العروض « ليس بالعلم اليسير فهو يشق على كثير من الناس ، وليس فى هذا الزمن فحسب ، بل هكذا منذ أزمان وأزمان »^(٢) .

ويروى أن الأصمعى ذهب إلى الخليل يطلب العروض ، ومكث فترة فلم يفلح حتى يش منه الخليل فطلب منه أن يُقَطِّعَ هذا البيت :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

فقطن الأصمعى إلى أن الخليل يريد أن يصرفه عن هذا العلم وذهب ولم يرجع . وإذا كان الأصمعى وهو العالم باللغة وأديبها شعراً ونثراً ، قد عجز عن أن يتعلم العروض على يد واضع هذا العلم - فما بالنا بطلاب العلم فى جامعاتنا ، والراغبين فى دراسته خارج الجامعة .

يقول الأستاذ المرحوم / محمود مصطفى / صاحب كتاب أهدى سبيل إلى علم الخليل فى حديثه عن العروض والقافية :

ولقد عانيت العلمين طالباً ومعلماً ، فوجدت فيها استعصاء على التحصيل
صرف الناس عنها ، على جلالة قدرهما ، والرغبة في معرفتهما ، ووجدت عالم
اللغة الجهبذ ، الداعى لنفاستها في النحر والتصريف والبلاغة وما إليها ،
والأديب الراوى لتقديم الشعر وحديثه ، الخبير بمواضع نقله وأخبار شعرائه ،
والشاعر المطيل لقصائده المعدد لأنواع قوافيه ، رأيته إذا عرض أمر مما يتعلق
بموضوع هذين العلمين كالتردد في وزن بيت أو ضبط قافية ، طروا حديث
ذلك يأساً من الوصول لحل المشكلة الذى عرض ^(٣) .

وأشار الدكتور السنجرى إلى عدم جدوى الإلمام بالمصطلحات العروضية ،
وعدم ضرورتها ، سواء للمبدع أو الدارس فقال : « إن الشاعر يستطيع أن ينظم
الشعر الجيد من غير أن يكون على علم بالعروض » ^(٤) .

ويقول : لا أعتبر نفسى مغالياً إذا قلت إن الهلف الأصيل من دراسة
العروض هو معرفة تقطيع الأبيات ، ومنى استطاع الدارس معرفة التقطيع فقد
ظفر بالثمرة المنشودة ^(٥) .

وأشار الدكتور محمد بدوى المختون إلى صعوبة العروض فقال : « ولو
ذهبت أستقصى هذا الخلاف العروضى - وإن لم يجل كتابى من بعضه - لجعلت
هذا من المعميات والألغاز والأحاجى » ^(٦) .

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس « ولست أعلم علماً من العلوم العربية قد
اشتمل على عدد غريب من المصطلحات مثل ما اشتمل عليه العروض مع قلة
أوزانه ونحدها - فأنواع الزحافات كثيرة تعنى الحافظة وتحتاج إلى دراسة مضمية
في تحصيلها » ^(٧) .

ولقد كانت هذه الآراء دافعاً لى على البحث عن إطار يمكن من خلاله
دراسة موسيقى الشعر ، وكان لما قدمه الدكتور إبراهيم أنيس من دراسته حافزاً لى
ومساعداً على إخراج هذه المحاولة إلى الدارسين .

وقد وضعت في اعتباري كل الدراسات السابقة ، واستفدت منها ، ثم خلصتها من كل تعقيد ، وكان منطلق في الدراسة أن التفاعيل التي وضعها الخليل هي مجرد مقاييس ، وهو الأساس الذي قامت عليه دراسة الدكتور إبراهيم أنيس ، ومعنى ذلك أن الكتابة العروضية ليست بذات جدوى ، ولا فائدة ، فالأساس هو قراءة الشعر قراءة صحيحة ، وتحويل هذه الأصوات إلى حركات وسكنات ، ثم التعرف على التفاعيل من خلال هذه الحركات والسكنات . فالوزن يكون بمقابلة المتحرك بالمتحرك ، والساكن بالساكن ، في النطق لا في الكتابة .

أما تحويل النطق إلى كتابة عروضية فتعقيد لا فائدة منه ، فنحن قادرون على أن نكتب حركات كلمة مثل : جَدُّ هكذا (ه/ه/) دون أن نحيلها إلى الكتابة العروضية كما يفعل الدارسون .. فيكتبونها (جَدُّدُنْ) ، ويمكننا أيضاً أن نستخرج حركات وسكنات كلمة مثل « فاعلموا » فتكون (ه//ه/) دون أن نكتبها عروضياً هكذا (فَعَلَّمُوْ) .

وهذا هو الأساس الذي ستقوم عليه دراستنا لبحور الشعر العربي .

وبأني بعد ذلك التعرف على أنماط كل بحر : التام منها والمجزوء ، دون إغراق في تعريفات لا تجدى . وسوف نبدأ بالإشارة إلى التفاعيل ، ثم نشير إلى التغيرات التي تلحق بالتفاعيل دون تسمية لهذه التغيرات . فنحن يمكن أن نعلم أن (مُتَفَاعِلُنْ) يمكن أن تأتي مُتَفَاعِلُنْ ساكنة الثاني دون ضرورة إلى معرفة اسم المصطلح الذي وضعه العروضيون لذلك .

فالمهم هو التعرف على صور التفعيلة الواحدة ، ومتى تأتي لأزمة في البحر ومتى لا تلزم . وهكذا يمكننا دراسة الموسيقى دونما تعقيد أو صعوبة ، ويبقى الشرط الأساسي وهو القراءة السليمة للشعر ، ومعرفة تفاعيل البحور ، وصور هذه التفاعيل ، والقدرة على تحويل المتحرك إلى حركة تكتب هكذا (/) والساكن إلى ساكن يكتب هكذا (ه) ، ثم تفسير هذه الحركات والسكنات

وقراءتها عن طريق التفعيلات ، والتعرف من خلال ذلك على البحر ، أو ضبطه .

وقد جاء في المعيار لابن السراج الشنتريني الأندلسي :
وأول علم العروض معرفة الساكن والمتحرك ، ثم الأسباب والأوتاد المترتبة
منها ، ثم الأجزاء المترتبة من الأسباب والأوتاد .

أما السَّاكِن فهو كل حرف عرى من الحركات الثلاث ، والمتحرك ما لم
يَعْرَ عن بعضها . ولا يعتد من الحروف في هجاء العروض إلَّا بما يلفظ .
والحرف المشدد يحسب حرفين : الأول منها ساكن والثاني متحرك .
والحرف المنون يحسب حرفين : الأول متحرك والثاني ساكن ، بخلاف المشدد ،
وآخر القافية إذا كان متحركاً فهو بمنزلة المنون . والسبب على ضربين : خفيف
وثقيل ، فالخفيف متحرك بعده ساكن ، نحو مَنْ وَعَنْ ، والسبب الثقيل
متحركان ليس معهما ساكن نحو لَكَ ، يَكْ ، والوتد على ضربين : مجموع
« متحركان بعدهما ساكن ، مثل : عَلَى ، لَدَى ، ومفروق « متحركان بينهما
ساكن ، مثل : أَيْنَ ، كَيْفَ »^(٨) .

وأضاف العروضيون مصطلح الفاصلة فالفاصلة الصغيرة ثلاثة أحرف
متحركة بعدها ساكن نحو عَلِمَا ، والكبيرة أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن
نحو عَلِمُنَا^(٩) .

ثانياً : الوزن الشعري

قام الإطار الموسيقي للقصيدة العربية على أساس الوزن والقافية وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرد القصيدة العربية وأوجد لها أنماطاً موسيقية مستقلة عن المحتوى الشعري ، ووجد أن هذه الأنماط الإيقاعية تقع في خمسة عشر بحراً ، ثم جاء الأخفش وكشف عن البحر السادس عشر كما أشرنا .

وأساس البحر عدد من التفعيلات تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة .

« وصورة البيت الشعري التقليدي تتكون من وحدتين موسيقيتين :

أحدهما تكرار للأخرى ، أي أنها تساويها زمنياً في حركاتها وسكناتها وإن اختلف ثانيها عن الأولى بتوقيع خاص في نهايتها وهو ما يسمى بالقافية »^(١٠) .

وقد تقل أو تزيد بحرف ساكن أو بمتحرك وساكن أو أكثر ، ويرى الدكتور عوفى عبد الرؤوف أن القافية « قد لازمت الشعر العربي منذ نشأته ، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا ، عرفوها في الأراجيز وفي سجع الكهان ، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش »^(١١) .

فالبيت الشعري يتكون من شطرين وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى (العروض) وآخر تفعيلة في الشطر الثاني (الضرب) . وما عدا العروض والضرب في كل شطر تسمى حشواً .

ومثال ذلك كما في قول أبي ذؤيب الهذلي (١٢) :

والنفس راغبة إذا رغبتها	وإذا تُردَّ إلى قليلٍ تنقعُ
هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
حشو (العروض)	حشو (الضرب)

وأكثر التغييرات التي تلزم في السجلات من حلف أو زيادة تكون في العروس أو الضرب أو فيها معاً.

فالعروضيون يفترضون للبيت وزناً تاماً سالماً ثم يتناولون الأنماط الأخرى للبيت الشعري من خلال تناوهم لما في العروض والضرب من حذف أو زيادة ، وقد يكون التغيير تسكيناً لمتحرك أو حذفاً لمتحرك أو حذفاً لمتحرك وساكن أو أكثر وقد يكون زيادة لمتحرك وساكن أو لساكن « مستعملن » مثلاً يمكن أن تكون « متفعلن » بعد حذف الثاني الساكن ، ويمكن أن تتغير إلى (مستعلن) بعد حذف الرابع الساكن أو (مستفعلن) بعد حذف السابع الساكن وتسكين المتحرك الذي قبله ، وقد تكون « مستفعلان » بزيادة ساكن وقد تكون مستفعلتان بزيادة متحرك وساكن إذا جاءت في بحر الكامل بدلاً عن متفاعلتين . هذه بعض أوجه التغييرات التي تحدث في التفعيلات ، وهي تغييرات يمكن معرفتها دون حاجة لمصطلح .

أما إذا حذفت تفعيلة من كل شطرة سُمي البحر مجزوءاً .

وإذا حنف نصف البيت سمى البحر مشطوراً.

وإذا حذفت ثلثا البيت في بعض البحور سمى منهوكاً .

وإذا اشترك الشطر الأول والثاني في كلمة واحدة تقع في آخر الأول وأول الثاني ، سمي البيت مندوراً .

وقد يشترك الشطران في حرف مضعف فيقع الساكن في آخر الشطر الأول ،

لأن هذا الشطر (في ماعدا حالة افتراضية) لابد أن تنتهى بساكن مثل الشطر
الثاني . وسوف نعوض أمثلة كثيرة لمثل هذه الأحوال .

وسوف ندرس ببحر الشعر وفق أنماط كل وزن : التام منها ، والمجزوء ،
والمشطور ، والمنهوك ، في بحر الواقع مثلاً ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط :
واحد تام ، واثنين مجزوءين ، فالتام : مفاعلتن فعولن في كل شطر ، أما
المجزوء :

فالنمط الأول : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

والنمط الثاني : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن .

أى أنه تسكن اللام في الضرب وهذا الترتيب ليس له دلالة خاصة ،
فيمكن عكس الوضع ، ففي البحور التي يوجد في أعاريضها أو ضروبها حلف
يمكن البدء بأطول الأبيات أو بأقصرها أو بأوسطها أى بما يراه الدارس مساعداً
على توضيح الأنماط وتمييزها .

ثالثاً : التفاعيل

وضع الخليل بن أحمد التفاعيل لتكون مقياس لضبط الوزن بالنسبة للمبدع ، والتعرف عليه بالنسبة للدارس ، وهذه التفاعيل تنقسم إلى :

- ١ - تفاعيل خماسية وهي :

فاعِلن	فَعولن
ه/ه/	ه/ه//
- ٢ - تفاعيل سباعية وهي :

مفاعِلن	فاعِلاتن	مستفعلن
ه/ه/ه//	ه/ه//ه/	ه//ه/ه/
مفاعِلن	مضاعِلن	مفعولات
ه///ه//	ه//ه///	ه/ه/ه/

وحيث إن هذه التفاعيل بوضعها مقياس - لا تستخدم لقياس شيء جامد وإنما لقياس تشكيل لغوي فيه غير قليل من التغيير ، فإن الخليل بن أحمد قدم لها صوراً أخرى عندما يخرج البحر عن الصورة الأولى للتفاعيل المفترضة ، بحيث يمكننا التعرف على البحر باستخدام أكثر من صورة للتفعيلة الأصلية التي وضعت له وهذه هي الصور التي قدمت للتفاعيل :

- ١ - فاعِلن . فَعِلن . فاعِلْ أو فَعْلُنْ

ه/ه/	ه///	ه/ه/	ه/ه/
------	------	------	------
- ٢ - فَعولن . فعول . فعو أو فَعِيلْ ، فَعْ

ه/ه/	ه//	ه//	ه//	ه/
------	-----	-----	-----	----

٣- مفاعيلن . مفاعلن . مفاعيلُ . مفاعي أو فعولن

o/o/o/ / o/o/o/ / o/o/o/ / o/o/o/ / o/o/o/

٤- متفاعلن . متفاعلن مُتَفَاً متفاعِلُ متفاعلاتن متفاعلان

o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/

٥- مفاعلتن مفاعلتن

o/o/o/o/ / o/o/o/o/

٦- مستفعِلن ، متفعِلن ، مستفعِلُ ، مُستَعِلن ، متفعِل ، مستفعِلان ، مُتَعِلن

o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/

٧- مفعولاتُ مفعلاتُ مفعولاتُ أو مفعولان

o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/

٨- فاعلاتن فاعِلَاتن فاعلاتُ فاعلاتُ فاعِلَاتن فاعِلن

o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/ / o/o/o/o/

هذه هي التفاعيل التي وضعت لقياس بحور الشعر العربي ، وقد ثار جدل حول هذه التفاعيل ، فقد بنى بعض الدارسين دراسته على أن التفاعيل وحدات موسيقية ثم هاجم هذه الفرضية . والذي أخذنا به أن التفاعيل وحدات قياسية نعرف من خلالها على البحور الشعرية ونضبط بها إيقاع هذه البحور .

ويرى البعض أن التفاعيل غير دقيقة « ذلك أن السكون عند العروضين يظهر في مظهرين إما أن يكون متمثلاً في جزمة أو في مدة ، والمد يعطى في الغالب المقطع كمية صوتية أوفر ، إلا إذا كان السكون قد تسلطت عليه مدة شديدة فاشتد النطق به وأصبح المقطع أطول من المألوف » (١٣) .

وقد أشار كثير من الدارسين إلى هذه الملاحظة ، وقد جاريتم زمتاً ، ولكنني عدلت عن ذلك عندما تبين لي أن السكون يتسلط على حرف ، أما المد

فإنه يبدأ من حرف سابق ، فهو إشباع لحركة ، ويسميه علماء اللغة الحركة الطويلة ، وهذه الحركة تبدأ من حرف سابق للمد ، فهي حركة هذا الحرف ، وتحقيق النطق يجعل زمن الحرف الساكن والمد واحداً ، أما الاختلاف فقد جاء لتعود بعضنا لتحقيق نطق المد دون تحقيق نطق الحرف الساكن ، فتوهوا الفرق الزمنى بين الحالتين .

ولو تأملنا هذه الكلمات لوجدنا دليلاً على ذلك [لا - لن - ما - من] فالزمن فى الأولى والثانية والثالثة والرابعة واحد وقد أحسنا بذلك لأننا تعودنا نطق النون الساكنة محقة ولو تأملنا نطقنا (عيشى) و (عيش) منونة لوجدنا الزمن واحداً .

فالعين المكسورة فى الأولى (ع) تساوى العين المفتوحة عَ ، ومدة الكسرة فى الأولى تساوى الياء الساكنة و (شى تساوى شُن) .

ونلاحظ أيضاً أن هناك زمناً يستغرقه النطق فى الانتقال من العين المفتوحة إلى الياء الساكنة ، والحرف الممدود يقابل متحرك وساكن فلا اختلاف . وهذا ينطبق على كثير من الكلمات التى يلى فيها الحرف المتحرك حرف ساكن . وإذا تأملنا نطقنا للكلمات : سورٌ ، صَبْرٌ ، ساقٌ ، سَعْدٌ ، جَبَلٌ ، جَمْرٌ . لما وجدنا فارقاً زمنياً فى النطق وهذا يجعلنا نطمئن إلى سلامة هذه المقاييس .

رابعاً : أوزان الشعر العربي

١ - بحس الطويل

بحر الطويل من أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دوراناً على السنة الشعراء ، وذكر العروضيون أنه قد ورد في الشعر العربي في ثلاثة أنماط . وأجزاؤه التي يتركب منها :

فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفاعيلن ! في كل شطر . وذكر العروضيون أنه لم يرد إلا تاماً ، والتام ما لم تحذف تفعيلة من تفاعيله من كل شطر وقد تأتى فعولن (فعولٌ) أو تأتى مفاعيلن (مفاعِلن) في حشو البيت دون لزوم ، أما بالنسبة للضرب والعروض ، فإن أى تغير فيها يكون لازماً في كل أبيات القصيدة عدا ما يحدث من تغير بسبب التصريح .

أنماط بحر الطويل :

التمط الأول :

فَعُولُن . مَفَاعِيلُن . فَعُولُن . مَفَاعِلُن . فَعُولُن

ومن ذلك قول المتن: ^(١٤)

وما الخوف إلا ما تخوفه الفتي
ولا الأمنُ إلا ما رآهُ الفتي أمناً

هـ/هـ/ هـ/هـ/هـ/ هـ/هـ/ هـ/هـ/هـ/ هـ/هـ/
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

هـ/هـ/ هـ/هـ/هـ/ هـ/هـ/ هـ/هـ/هـ/ هـ/هـ/
فالعروض مفاعِلُن ، والضرب مفاعيلُن .

ومصرع هذا النخط :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

والتصريح : أن تتفق العروض مع الضرب فتكون التفعيلة الأخيرة من كل شطر مفاعيلن ، وهذا لا يكون غالباً إلا في أول القصيدة ولا يلزم في باقي الأبيات . ومنه مطلع نونية المتنبي التي ورد منها البيت السابق والذي يقول فيه : (١٥) .

تزور دياراً ما نحبُّ لها معنى ونسأل فيها غيرَ سكَّانها الإذنا
// // // // // // // // // // // // // // // //
فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
فالعروض (مفاعيلن) والضرب (مفاعيلن) .

والبيت المصراع : هو الذي يختلف فيه وزن العروض عن باقي الأبيات ، ليناسب قافية الضرب ووزنه ، فالعروض في البيت السابق « مفاعيلن » وفي هذا البيت « مفاعيلن » ، وهو يختلف عن البيت المقفى الذي تتفق فيه العروض مع الضرب وزناً وقافية .

النخط الثاني :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ومثاله قول امرئ القيس في معلقته : (١٦)

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
// // // // // // // // // // // // // // // //
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ومثاقاة : مطلع معلقة امرئ القيس التي منها الشاهد السابق (١٧) :

قفانك من ذكرى حبيب ومترل يسقط اللوى بين اللّخول فحول
// // // // // // // // // // // // // // // //
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فالعروض «مفاعِلن» ، والضرب «مفاعِلن»

وعلى هذا فالبيت المقفى هو البيت الذى تماثل فيه العروض الضرب فى الوزن والقافية . وقد تماثلت قافية الشطرين :
ومترل ، فحومل ، نوعاً وروياً .

النَّمط الثالث :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن
ومثاله : قول علقمة بن عبدة^(١٨) :

مَنْعَمَةٌ لَا يَسْتَطَاعُ كَلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تَزَارَ رَقِيبُ
//
فعول مفاعيلن فعول مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول فعولن فعولن
ومصرع هذا النمط : قول علقمة بن عبدة فى مطلع القصيدة التى منها الشاهد
السابق^(١٩) :

طَحَايِكُ قَلْبٍ فِى الْحَسَانِ طَرُوبُ مُعَيَّدِ الشَّبَابِ عَصْرُ حَانَ مَشِيبُ
//
فعول مفاعيلن فعول فعولن فعولن مفاعيلن فعول فعولن فعولن

ونحن نلاحظ أن التصريح يكون فى بعض القصائد التى يختلف فيها وزن العروض عن الضرب ، حيث يأتى البيت المصروع على خلاف ذلك إذ يتحد فيه وزن العروض مع الضرب مع اتفاق القافية فى الشطرين ، أما التقفية فتكون فى القصائد التى يتفق فيها وزن العروض مع الضرب .

مشطور الطويل :

لم يشر العروضيون إلى مشطور الطويل ، وإن أشاروا إلى المصَّرع منه وإلى المقفى كما ذكرنا ، والتشطير استخدام التصريح أو التقفية بين الأبيات ، والفرق بين التصريح أو

التقفية ، وبين التشطير أن الشاعر فيها ليس ملزماً بتصريع ، أو بتقفية . فهو يستخدم هذين النمطين إما في مطلع قصائده ، أو في القصيدة نفسها مثلاً فعل امرؤ القيس في معلقته حيث استخدم التقفية في مطلعها في قوله (٢٠) :

قفانيلك من ذكرى حبيب ومنزلو بسقط اللوى بين النخول فحومل
ثم قال في البيت السادس والعشرين (٢١) :
أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل
ثم قال في البيت الثامن والعشرين (٢٢) :

أغرّك منى أن حبّك قتلتى وأنك مها تأمرى القلب يفعل
ثم قال في البيت السادس والخمسين (٢٣) :

ألا أيها الليل الطويل ألا أنجلي بصبح وما الإصباح فيك بأمثل
وهذا النمط ، من التقفية جاء دون لزوم . حيث لم يلزم الشاعر نفسه به ، ولو ترك التقفية لما حاسبه أحد ، ولم يؤخذ عليه أنه ترك التقفية . وكذلك التصريع ، أما في التشطير فإن الشاعر يلزم نفسه بهذا النمط ، فلا يقال إنه استخدم التصريع أو التقفية . وإنما يقال إنه استخدم التشطير في بناء قصيدته لتوفر القصد إلى ذلك .

ففي بحر الرجز - على سبيل المثال - نجد هناك المزدوج ، والمرعة والمزدوج نمط يستخدم فيه الشاعر قافية لكل شطرين تتغير من بيت إلى آخر ، أما المرعة ، فإن كل أربعة أشطار تتحد في القافية ، والشاعر في هذين النمطين يستخدم التشطير ، ولا يقال إنه يستخدم التقفية أو التصريع .

وقد قلنا لهذا النمط بهذه المقدمة لأنه نمط لم يشر إليه العروضيون القدماء والمحدثون ، ربما لأن هذا النمط ورد عن شاعر واحد في خمستين ، وليس في أنماط ذات قافية واحدة . ولكن الملاحظ أن هذا كثيراً ما يتصل بالتشطير ، سواء أكان في الرجز أم في غيره من البحور حيث إن كثيراً من الأراجيز جاء في إطار المزدوج . فالشاعر

في التشطير يلزم نفسه بهذا النمط ، وقد جاء مشطور الطويل في خمسين لاين زيدون
الذى وُلد سنة ٣٥٤ هـ ، وهو معاصر لابن رشيق ، وسابق للتبريزي والشنتريني ، وابن
القطاع ، ولم يذكروا هذا النمط عنده ولم يشر من جاء بعدهم إليه .
والقصيدتان طويلتان تشتمل الأولى على مائة شطر وتشتمل الثانية على خمسين
شطرًا .

ومما قاله في الأولى (٢٤) :

تنشق من عرف الصِّبا ماتنشقاً
وعاوده ذكر الصِّبا فتشوقاً
ومما زال لمع البرق لما تسألها
يهيب بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملك الدمع المشوق المصباً

خليلي إن أجزعُ فقد وضع العذُرُ
وإن أستطع صبراً فمن شيمى الصبرُ
وإن يك رزاً ما أصاب به الدهر
ففى يومنا خمر وفى غده أمر

ولا عجب إنَّ الكرم مرزاً
ومما قسالة فى الثانية (٢٥) :
ويوم لدى النبق فى شاطئ التَّهْرِ
تدار علينا الراح فى فتية زُهرِ
وليس لنا فرش سوى يانع الزَّهْرِ
يدور بها عذب اللمى أهيف الخصرِ
بغفيه من الشجر الشَّنيب نظامُ

ويوم يجو في الرصافة مهبج
مررنا بروض الأبحوان المذبح
وقابلنا فيه نسيم البنفسج
ولاح لنا ورد كخدر مخرج
نراه أمام النور وهو إمام

وأكرم بأيام العقاب السوالف
ولهو أثرناه بتلك المعاطف
بسود أثيث الشعر بيض السوالف
إذا رفلوا في وثى تلك المطارف
فليس على خلع العزار ملام

وكم مشهد عند العقيق وجسرو
قعدنا على حمر النبات وصفرو
وظي يسقيننا سلافة خسرو
حكى جسدي في السقم رقة خسرو
لواظفه عند الرنو سهام

فسقل لزمان قد تول نعيمة
ورثت على سر الليالي رسومه
وكم رق فيه بالعش نسيمة
ولاحت لساري الليل فيه نجومه
عليك من الصب المشوق سلام

ولاشك أن مستوى الأداء جيد ، وليس ثمة تدافع بين البناء اللغوي والإطار الموسيقي ، والمعاني واضحة ، وليس هناك ضرورات شعرية أو تكلف في بناء الجملة لتطويعها لهذا النمط المشطور ، مما يؤكد قابليته لأن ينظم فيه الشعراء قصائدهم القصيرة والطويلة ، وذلك لأن النمط لا يخرج عن شكل استخدمه الشعراء بصورة عرضية في قصائدهم .

نماذج من البحر الطويل

١ - يقول جميل بن معمر : (٢٦)

ألا ليت أيام الصفاء جديداً ودهراً تولّى يابئنين يعود
فتغنى كما كنا نكون وأنتم صديقاً وإذا ماتبذلين زهيداً

٢ - ويقول خراشة بن عمرو العبسي (٢٧) :

فلا قوم إلّا نحن خير سياسة وخير بقيات بقين وأولا
وأطول في دار الحفاظ إقامة وأربط أحلاماً إذ البقل أجهلاً
وأكثر منا سيداً وابن سيد وأجدر منا أن يقول فيفعلا
قُروم نمتنا في فروع قديمة بحيث امتناع المجد أن يتقللا

٣ - ويقول طرفة بن العبد (٢٨) :

فيالك من ذى حاجة حيل دوتها وماكل مايهوى أمرؤ هو نائله

٤ - ويقول علقمة بن عبدة (٢٩) :

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصير بأدواء النساء طبيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودوهن نصيب
يُردن ثراء المال حيث علمه وشرح الشباب عندهن عجب

٥ - ويقول ابن زيدون (٣٠) :

حمدتم من الأيام أين خلاها
وسرتمكم الدنيا بحسن دلالها
مؤمنة من عتيا وملاها
ولا زال منكم ، لابس من ظلالها
يسوغ أبكار المني وضاً

٦ - ويقول السموءل (٣١) :

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| ١- إذا المرء لم يندس من اللوم | عرضه فكل رداء يرتديه جميل |
| ٢- وإن هو لم يحمل على النفس | صيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل |
| ٣- تُعيرنا أنا قليل عديتنا | فقلت لها : إن الكرام قليل |
| ٤- وما قل من كانت بقايا مثلنا | شباب تسامي للعل وكهول |

٢- حجر الوافر

ورد الوافر في الشعر العربي في ثلاثة أنماط : واحد تام ، واثنين مجزوءين .

النمط العام :

مفاعلتين مفاعلتين فعولن مفاعلتين مفاعلتين فعولن
وقد تأتي مفاعلتين ساكنة اللام (مفاعلتين) في حشو البيت بلا لزوم فإذا جاءت
هكذا في ضرب المجزوء لزم.

مثال التام : قول عمرو بن كلثوم في معانيته (٣٢) :

مَلَأْنَا	الْبَحْرَ	حَتَّى	ضَاقَ	عَنَّا	وَمَاءُ	الْبَحْرِ	غَلَوُةٌ	سَفِينَا
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

النمطان المجزوءان : وفيهما تحذف (فعولن) من كل شطر.

النمط الأول : وفيه تنتهي تفعيلة الضرب بثلاث متحركات وساكن .

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة^(٣):

منعت النّوم بالشّهد
لحب داخل في السّجود
تراحت لي لنقّلتني
مفاعلتن مفاعلتُن
من العبرات والسّكّام
فروذى قرح على كبدي
فصادتني ولم أصيد
مفاعلتن مفاعلتُن
// // // // // //
// // // // //

النمط الثاني : وفيه تنتهى تفعيله الضرب بسبين خفيفين :

مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٣٤)

عَلِفْتُكَ نَاشِئًا حَتَّى	رَأَيْتُ الرَّأْسَ مُبَيَّضًا
فَإِنْ تَتَعَاهَدَنِى وَدَى	إِذَا تَجَدَيْتَهُ غَضًا،
فِيَا عَجَبًا لِمَوْقِفِنَا	يُعَاتِبُ بَعْضُنَا بَعْضًا
هـ // هـ // هـ // هـ	هـ // هـ // هـ // هـ
مفاعلاتن مفاعلاتن	مفاعلاتن مفاعلاتن

ويلزم وُزُودُ الضرب ساكن اللام فى كل أبيات القصيدة :

نماذج من بحر الوافر

١- يقول معاوية بن مالك : (٣٥)

بِفَثَّ الطَّيْرَ أَكْثَرَهَا فَرَاخًا	وَأَمَّ الصَّفَرَ مَقْلَاتُ نَسْرُورُ
ضِعَافَ الْأَسَدِ أَكْثَرَهَا زَيْبًا	وَأَضْرَمَهَا السُّلُوفَى لَانْزِيرُ
لَقَدْ عَظُمَ الْبَعِيرُ بَغِيرَ لَبٍّ	فَلَمْ يَسْتَفْنِ بِالْعَظْمِ الْبَعِيرُ
يَصْرِفُهُ الصَّبَى بِكُلِّ وَجْدٍ	وَيَحْبِسُهُ عَلَى الْحَصْفِ الْجَرِيرُ

ويقول المثقب العبدى : (٣٦)

وَمَسَا أَدْرَى إِذَا يَمَتَّ أَمْرًا	أُرِيدَ الْخَيْرَ أَيُّهَمَا يَلِينِ
الْخَيْرُ الَّذِى أَنَا أَبْتَغِيهِ	أَمْ الشَّرُّ الَّذِى هُوَ يَبْتَغِينِ

٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة : (٣٧)

ألا يابكر قد طرقا	خيال هبج الزُّفَقَا
أجاز البعيد معترضا	فعرض الواد فالشفقا
لنـد إن ذكـرتـها	تسرى من شيمق خلقا
ولو علمت وخير العمد	م للإتسان ماصدقا
بأن بها حديث النف	س والأشعار إن نطقا

٣ - ويقول الأعشى : (٣٨)

أنحو النجدات لا يكبو لفسر	ولامرح إذا ما الخير داما
منير يحسر الغمرات عنه	ويحلو ضوه غرته الظلاما

٤ - ويقول عمرو بن ربيعة : (٣٩)

ألم تربع على السطيل	وَمَفَنَى الحى كالحليل
ثَقَفَى رَمَمَهُ الأروا	حُ من ضَبَا ومن شَمَلُو
لِهَنَدٍ إِنَّ هَنَدًا حُبٌ	ها قد كان من شُعْلَى
كَيْلَى تَسْتَبَى عَقْلَى	بوحفوا وارو جَحْرَلَى

٥ - وتقول الخنساء : (٤٠)

١ - يورقنى التذكر حين أمسى	فأصبح قد بُليتُ بفِرط نُكسَى
٢ - على صخر وأنى فتى كصخر	ليوم كسبه وطعان خلس
٣ - وللخصم الألد إذا تعدى	ليأخذ حق مظلوم بقنسى
٤ - فلم أسمع به رُزًا لجن	ولم أسمع به رُزًا لإنسى

٣ - بحر الكامل

أجزاؤه (متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن) في كل شطر .
وقد ورد في الشعر العربي تاماً ومجزوئاً . التام : خمسة أنماط والمجزوء أربعة أنماط .
وكثيراً ما تأتى متفاعِلن (متفاعِلن) ساكنة التاء في حشو التام أو في الضرب أو
العروض بلا لزوم .

أولاً التام :

النمط الأول :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومثاله قول عنتر بن شداد :^(١١)

ولقى شقى نفسى وأبرأ سقمها قيل الفوارس ويك عَنتر أقدم
// // // // // // // // // // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومقفاه : قول عنتر في مطلع معلقته التى منها الشاهد السابق :^(١٢)

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

النمط الثانى :

وفيه تحذف النون الساكنة من الضرب وتسكن اللام فتصير متفاعِلن « متفاعِل »

فيكون كما يلى :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ومثاله قول عنزة بن شداد : (٤٣)

إني إمرؤ سمحُ الخليفة ماجدُ لا أتبعُ النفس اللجوج هواها
وأغضُ طرفي ما بليت لي جَارقي حتى يُداري جَسارقي مأواها
/// // // // // // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ومصرعه : (٤٤)

طرقت أمانة والمزار بعيدُ وهنا وأصحاب الرجال هجوذُ
/// // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

النمط الثالث :

تُحذف (عِلن) من متفاعِلن في الضرب فيصير الضرب (متفا) وتسكن التاء ،
وتبقى العروض كما هي فيكون الوزن كما يلي :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مُتَفَا

ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة : (٤٥)

ولقد حفظت وما نسيت مقالها عند الرحيل هجرتنا حُي
// // // // // // // // // //
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مُتَفَا

وقد قال بعض الباحثين : إن هذا النمط نادر ، ولكن الدكتور محمد الطويل
أثبت وجود بعض القصائد من هذا النمط في بحث له بعنوان نادر الكامل ، ومن
القصائد التي أوردها واحدة لعامر بن الطفيل .

إن الخليط مودعوك غدا قد أجمعوا من بينهم أفدا
وأراك إن دار بهم نزحت لاشك نهلك إثرهم كمدا
/// // / // / // / // / // / // /
متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُن
والبيت الأول مقفى ولا يختلف فى الوزن عن باقى الآيات .

مجزوء الكامل :

النمط الأول :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
وتكون فيه العروض والضرب « متفاعِلن » .

ومثاله قول عمر بن أبى ربيعة : (١٩)

حتى السريب وترها أسماء قبل ذهابها
وارجع إليها بالنى قالت بـرجـع خطـابها
// / // / // / // / // / // /
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
النمط الثانى :

- وتكون فيه العروض « متفاعِلن » والضرب « متفاعِلن » كما يلى :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومنه قول العباس بن الأحنف : (٢٠)

عَرَضَ الهوى لى غـيـه فابـتـغـثـه بِرِشـايـى
يسامن رأى رجلاً يـبـى عـُ صلاحـه بـفسـاد
// / // / // / // / // / // /
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ومصرعه : قول الشاعر :

سـلـبـت لـيـسُ فـؤادـي	وتـسـرـجـسـلت بـسـواد
هـ//هـ//هـ//هـ	هـ//هـ//هـ//هـ
مـتـفـاعـلن مـتـفـاعـل	مـتـفـاعـلن مـتـفـاعـل

النمط الثالث :

تكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعلاتن » ومنه قول أبي فراس :^(٥١)

أبـنـنـي لا تـجـزـعـي	كـلُّ الأـنـام إلى ذـمـاب
نـوحـي عـلـي بـجـنـرة	مـن خـلفـو سـيـرك والحـجـاب
قـولـي إذا نـسـادـيـسـتـي	وعـيـيت عـن رـدّ الجـواب
زـيـنُ الشـبـاب أبـوفـرا	مـي لم يـمـتـع بـالشـبـاب
هـ//هـ//هـ//هـ	هـ//هـ//هـ//هـ
مـتـفـاعـلن مـتـفـاعـلن	مـتـفـاعـلن مـتـفـاعـلن

النمط الرابع :

وتكون فيه العروض « متفاعلن » والضرب « متفاعلاتن » ومثاله قول الأعشى :^(٥٢)

ورأت بأن الشيب جانبه	البشاشة والبشارة
فأصبر فأئك طالما	أعملت نفسك في الخسارة
هـ//هـ//هـ//هـ	هـ//هـ//هـ//هـ
مـتـفـاعـلن مـتـفـاعـلن	مـتـفـاعـلن مـتـفـاعـلن

ومصرعه : قول الأعشى في مطلع القصيدة التي جاء منها البيتان والذي يقول فيه : (٥٣)

يساجارني ماكنت جارة	بانت لتحزننا عفارة
ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه /	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه /
متفاعلن متفاعلاتن	متفاعلن متفاعلاتن

ومن مصرعه قول الشاعر : (٥٤)

وهي أشطار تشبه المنهوك :

يا دار بالقفر اليباب	والمسزل الوحش الخراب
ومصب أرواق السحاب	ومجر أذبال الهوا
ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه /	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه /
متفاعلن متفاعلاتن	متفاعلن متفاعلاتن

النمط الخامس :

وهو نمط لم ينص عليه العروضيون وقد وجدت له قصيدة عند ابن المعتز ووزنه : (٥٥)

متفاعلن فعلن	متفاعلن فعلن
--------------	--------------

ومثاله :

ولسقد طرقت على	رصد وعين حذر
رشاً بحسنبيقة	شرب الكرى فسكر
ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه /	ه / ه / ه / ه / ه / ه / ه /
متفاعلن فعلن	متفاعلن فعلن

نماذج من بحر الكامل

١ - يقول عنزة بن شداد : (٥٦)

ولقد أبيت على الطوى وأظله
وإذا الكيبة أحجبت وتلاحظت
حتى أنال به كريم المأكلي
ألفيتُ خيراً من معممٍ محولٍ

٢ - ويقول المنخل اليشكري : (٥٧)

ولقد شريت من المدا
وشريت بالخييل الإنسا
فإذا انتشيت فإني
وإذا صحت فإني
مة بالصغير وبالكبير
ث وبالمطهمة المذكور
ربُّ الخورنق والسليبر
ربُّ الشوية والسبعير

٣ - ويقول الأعشى : (٥٨)

أجبر هل لأسيركم من فادي
أم هل تنه عبرة عن جاركم
من نظرة نظرت ضحى فرأيتها
أم هل لطالب شفقٍ من زاجر
جاد الشئون بهاتيل مجادي
ولن يحين على المنية هادي

ويقول الأعشى أيضاً : (٥٩)

قالت سمية من مَلَحْ
عُدِّي لفسبي أشهراً
الناس حول قبابه
يستبادلون فناءه
ت فقلت مسروق بن وائل
إني لصدى خير المقاول
أهل الحوائج والمسائل
قبل الشروق وبالأصائل

٤ - ويقول عمر بن ربيعة : (١٠)

لبس الظلام إليك مكتتماً	خفراً لحاجة ألفو صباً
لمت بأطراف البنان لنا	إننا نحاذر أعين السركب
ارجع وردد طرف تابعنا	حتى يحدد دارس الحب

٥ - ويقول يزيد بن الصعقة : (١١)

يا أيها الملك المقيت أما ترى	ليلاً وصباحاً كيف يختلفان
هل تستطيع الشمس أن تأتي بها	ليلاً وهل لك بالملك يدان
واعلم وأيقن أن ملكك زائل	واعلم بأن كما تدين تدان

٦ - ويقول معاوية بن مالك : (١٢)

إني إمرؤ من عصابة مشهورة	حشد لهم مجد أشم تسلية
ألفوا أبائهم سيذاً وأعانهم	كسرم وأعام لهم وجدود
نعمطي العشيرة حقها وحقيقتها	فيها ونغفر ذنبها ونسود

٧ - ويقول مسلم بن الوليد : (١٣)

هذا النعم وكيف لي بدوامي	أتى بدوم وعيشه قد زالا
أصبحت كالثوب اللبس قد انخلت	جداته منه فعاد مزالا
وبقيت كالرجل المدله عقله	أشكو الزمان وأضرب الأمثالا
سألتُ عدَّ إلى فأبوا بالرضى	منى وكنت أحاربُ العدَّالا
ولقد علمت بأنه ما من فقي	إلا سُبَّهْلُ بعد حالو حالا

٨- ويقول أبو العلاء المعري : (٦٤)

ما لي رأيك معرضاً
الدمر ليس بمنصفٍ
فالبث وحيداً لأرضي

فاسمع إذا نطق الحصيفُ
والعيب يستره التُصيفُ
غصة في ذراك ولاوصيف

٩- ويقول ابن المعتز : (٦٥)

إن الخطيئ بَكَرَ
وعملت حداثهم
مازلت أتبعهم
وكان ظمئهم
ميل يرقصها

زمرراً نحت زمر
بهم جناح سَفَر
دمعاً بكيد نظر
فوق البلاد شجر
هزّ الريحاح سحر

ويقول أبو ذؤيب الهذلي : (٦٦)

أمن النون وريها تتوجع؟
قالت أميمة : ما لجسمك شاحياً
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً
فأجبتها أن ما لجسمي أنه
أودى بنى وأعقبوني غصة

والدمر ليس بمعتب من يجرعُ
منذ ابتدلت ومثلُ مالك ينفعُ
إلا أقضَ عليك ذاك المضجعُ
أودى بنى من البلاد فودعوا
بعد الرقباد وعبرة لاتقلعُ

٤- بحر البسيط

ورد بحر البسيط في الشعر العربي تاماً ومجزؤاً وتفعيلاته « مستفعِلن فاعِلن »
تتكرر في كل شطر مرتين وتأتي كل تفعيله في صور متعددة في الحشو وفي
العروض والضرب فأما مستفعِلن ؛ فتأتي :

مستفعلن ، مستعلن ، مستفعل ، مستفعلان - متفعل ، وأما فاعلن فقد
تأتى : فَعِلْن ، فاعِلْ .

وقام البسيط : نعتان :

النمط الأول : وفيه تحذف ألف فاعلن في الضرب والعروض فتأتي كل منها ثلاثة متحركات فساكن :

مستفعِّلان فاعِلان مستفعِّلان فَعِلان مستفعِّلان فاعِلان مستفعِّلان فَعِلان

ومنه قول الأعشى : (٦٧)

غَيْثُ الْأَرَامِلِ وَالْأَيْتَامِ كُلِّهِمْ لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ إِلَّا ضَرَّ أَوْ نَفَعًا

أَغْرُ أَبْلَجُ يَسْتَسْقِي الْعَامَ بِهِ لَوْ صَارَ النَّاسُ عَنْ أَحْلَامِهِمْ صَرَخًا

•/// •//•// •//•// •//•// •/// •//•// •/// •// •//

مُتَفَعِّلِينَ فَعَلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ فَعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ فَاعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ فَعِلْنَ

وهو ضرب نادر وقد نظم فيه ابن عبدربه مضمنا للشاهد العروضى الذى جاء فى
البيت الأخير فقال : (٧١)

ظالمى فى الهوى لاتظلمى	فتصرى حبل من لم يصرم
أهكنا باطلاً عاقبتى	لايرحم الله من لم يرحم
قتلت نفساً بلانفسى وما	ذنبٌ بأعظم من سفك الدم
لمثل هذا بكت عيني ولا	للمنزل القفر أو للأرسم
ماذا وقو فى على رسم عفا	مخلو لقي دارس مستعجم
/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/	/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/
مستفعلى فاعلى مستفعلى	مستفعلى فاعلى مستفعلى

ويلاحظ أن العروض والضرب قد يأتیان مستفعلى أو مستعلى أو متفعلى .

النمط الثانى : وتظل العروض مستفعلى أما الضرب فيكون مستفعلى وهو نادر ومنه
قول ابن عبدربه مضمنا للشاهد العروضى : (٧٢)

ما أقرب اليأس من رجائى	وأبعد الصبر من بكائى
بامذكى النار فى جوانحى	أنت دوائى وأنت دالى
من لى بمخلفة فى وعدا	تخلط لى اليأس بالرجاء
سألها حاجة فلم تَفُة	فيها بنعم ولا بلاء
قلت استجيبى فلماً لم تجب	فساوت دموعى على ردائى
/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/	/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/
مستفعلى فاعلى مستفعلى	مستفعلى فاعلى متفعلى

ومصرعه : قول عبيد بن الأبرص : (٧٣)

أقفر من أهلى ملحوب	فالقُطُيبات فالذُئوب
/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/	/ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/ /ه/
مستعلى فاعلى مستفعلى	مستعلى فاعلى متفعلى

ويلاحظ أن العروض قد تأتي مستفعلة أو متفعلة أو مستعلة في الأبيات غير المصرفة

النمط الثالث : ويكون فيه الضرب مستفعلاً ، وتظل العروض مستفعلة ومنه قول المرقش الأصغر في حديثه عن الخمر وأثرها في شاربها^(٧٣)

منها الصبوح الذي يتركى	ليث عفرين والمال كثير
فأول الليل ليث خادر	وآخر الليل ضيغان عثور
//	//
//	//
//	//
//	//
متفعلة فاعلة مستفعلة	متفعلة فاعلة مستفعلة

يلاحظ أن مستفعلة قد تأتي في العروض متفعلة أو مستعلة دون لزوم

النمط الرابع (مطلع البسيط) :

وهو المشهور من مجزوء البسيط وإن لم ينظم فيه الشعراء إلا قليلاً
ووزنه : مستفعلة فاعلة متفعلة مستفعلة فاعلة متفعلة

ومن ذلك قول الأعشى :^(٧٤)

ألم تَرَوْا إِرْمًا وعادًا	أودى بها الليل والنهار
بادوا فلما أن تآدوا	قفى على إثرهم قدار
وقبلهم غالت المنايا	طنمًا ولم ينجها الحذار
وحل بالحي من جديس	يوم من الشر مستطار
وأهل غمدان جمعوا	للنهر ما يجمع الخيار
فصبحتهم من الدواهي	جائحة عبقها الدمار
//	//
//	//
//	//
متفعلة فاعلة متفعلة	متفعلة فاعلة متفعلة

المشطور :

هذه هي أنماط بحر البسيط التام والمجزوء منه ، التي وردت في كتب العروض .
وقد وجدت نمطاً مشطوراً ينقسم فيه الشطر إلى شطرين ولكل شطر استقلاله ، بل
إن القصيدة التي وردت منه عند ابن المعتز لم يرد فيها بيت واحد مدوراً وإنما جاءت
كلها ذات أشطار سالمة وجاء البيت الأول مصرعاً ، ولم يشر العروضيون إلى هذا النمط .

يقول ابن المعتز : (٧٥)

١- يامقله راقدة	لم تدر بالساهدة
٢- كـأنما سمـرت	لجـومها الراكدة
٣- بدا سهيل لها	فانحرفت عابدة
٤- كأنه درهم	رمت به السناقدة
٥- والصبح في أفقه	ذو غيرة واقدة
٦- تهوى الثريالسـه	في غربها ساجدة
٧- يا نفس لا تجزعي	قد نجد السفاقدة
هـ/هـ/هـ/هـ/هـ	هـ/هـ/هـ/هـ/هـ
مستفعـلن فاعـلن	مستفعـلن فاعـلن

وتقع القصيدة في ثمان وعشرين بيتاً من الشعر الجيد ، مما يؤكد صلاحية هذا
النمط لأن ينتظم التجارب والرؤى الشعرية .

ويبدو هذا النمط وكأنه أصل للمجتث بحيث لو زيد سبب خفيف :

متحرك وساكن^(٥١) على كل من العروض والضرب لاصبح : مستفعـلن فاعـلن
في كل شطر .

نماذج من بحر البسيط

١ - يقول الأعشى : (٧٦)

ودع هريرة إن الركب مرتحل
غراء فرعاء مصقول عوارضها
كأن مشيتها من بيت جارتها
وهل تطيق وداعاً أيها الرجل
تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل
مر السحابة لاريث ولا عجل

٢ - ويقول أيضاً : (٧٧)

إني وجلت أبا الخنساء خيرهم
إن عدائك إسانا لآثية
ما فوق بيتك من بيت علمت به
فقد صدقت له ملهى وتمجيدى
حقاً وطيبَةً مانفس موعود
وفى أرومته مامنيت العود

٣ - ويقول عبيد بن الأبرص : (٧٨)

وكل ذى إسل موروث
وكل ذى غيبة يؤوب
أعافر مثل ذات رحم
وكل ذى سلب مسلوب
وغائب الموت لا يؤوب
أم غانم مثل من نجيب

٤ - ويقول ابن المعتز العباسي : (٧٩)

فرق جيرانك الزيسال
بسانوا بمسكرة رداح
كأن فاما سلاف كرم
وانقلبت بالجميع حال
يضحك في وجهها الجمال
أو عسل يسارد زلال
ليس سواه لمن مائل
تعاونت فيه كاسيات

كَأَنَّمَا ثَلَاثُ بِلَدٍ دُرٌّ مُرْكَلَاتُ بِهِ عِجَالُ
جَمَعْنَهُ مِنْ قُلُوبِ نَوَّرَ كَأَنَّ أَطْرَافَهُ الذَّبَالُ
كَمْ تَحْتَ أَرْضٍ وَكَمْ عَلَيْهَا وَكَسَمَ ثَوَى مَعِشَرٍ وَزَالُوا

ويقول أبو فوارس^(٨١)

لشَلْهَا يَسْتَعِدُّ الْبَاسُ وَالْكَرْمُ وَفِي نِظَائِرِهَا تَسْتَنْفِدُ النَّعْمُ
هِيَ الرِّثَاسَةُ ، لَا تَقْنِي جَوَاهِرُهَا حَتَّى يَخْاضَ إِلَيْهَا الْمَوْتُ وَالْعَدَمُ
تَقَاعَسَ النَّاسُ عَنْهَا فَانْتَدَبَتْ لَهَا كَالسَّيْفِ لَا تَنْكِلُ فِيهِ وَلَا سَأَمُ
مَا زَالَ يَمُحِّدُهَا قَوْمٌ وَيُنْكِرُهَا حَتَّى أَقْرَوْا وَفِي آثَانِهِمْ رَغَمُ
شُكْرًا فَقَدْ وَفَتْ الْأَيَّامُ مَا وَعَدَتْ أَقْرَ مَحْتَمَعٍ ، وَانْقَادَ مَعْتَصِمُ
وَمَا الرِّثَاسَةُ إِلَّا مَا تُقَرُّ بِهِ شَمْسُ الْمُلُوكِ وَتَعْنُو تَحْتَهُ الْأُمَمُ

٥ - بحر الرمل

أجزأؤه فاعلاتن ست مرات في كل شطر ثلاث ، ويأقنى تامًا ومجزؤًا .
وكثيرًا ماتأقنى فاعلاتن (فَعِلَاتْن) في الحشو دون لزوم أو فالاتن دون لزوم ، والتمام
ثلاثة أنماط :

النمط الأول :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص :^(٨١)

ولنا دار ورثنا عزها الـ	أقدم القدموس عن عم وخالو
منزل دمنة آباؤنا الـ	مورثونا المجد في أولى الليالي
مالنا فيها حصون غيرما الـ	مقربات الجرد تردى بالرجالو
في رواي عُدْ ملى شامخ الـ	أنف فيه إرث مجد وجمالو
فاتبعنا ذات أولانا الأولى الـ	موقدى الحرب وموفى بالحبالو
هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ	هـ // هـ / هـ // هـ / هـ // هـ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالعروض (فاعلن) والضرب (فاعلاتن)

ومصرع هذا النمط :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

موضوعيًا مجزؤه للمديد ، وليس للرمل ، ومنه قول السلعة أم السليك : (٨٩)

طاف يبغى نجوة من هلاك فـهـلك
ه / / / ه / ه / / ه / ه / ه /
فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن

وهو في الحقيقة ضمن مجزؤه المديد حيث يتكون المديد وفق ما ورد في الشعر من
«فاعلتن فاعلتن فاعلتن (مرتين) فإذا حُذفت فاعلتن بقيت (فاعلتن فاعلتن) في
كل شطر ، ولهذا فإن الأولى أن يدرس هذا الخط ضمن المديد . وسنقدم نماذج لهذا
الخط عند تناولنا للمديد .

نماذج من بحر الرمل

١ - يقول على بن زيد : (٩٠)

من رآنا فليحدث نفسه
وصروف الدهر لا يبقى لها
ربّ ركب قد أناخوا حولنا
ثم أضحوا عصف الدهر بهم

أنه موفى على قرن زواله
ولما تأق به صمّ الجبال
يمزجون الخمر بالماء الزلال
وكذاك الدهر يودى بالرجال

٢ - ويقول عمر بن أبي ربيعة : (٩١)

حببنا ذاك غزالاً
وجـــــــــــــــــزائ بهوائ
ولقد أشفقت من حُبِّ
إن قلبي فاعلميو

قد شق قرح نادوى
وثنائى فى المغيب
يــــــــــــــــكم أقضى نحبي
كل يوم فى وجيب

٣ - ومنه قول سعيد بن حميد : (٩٢)

ما على أحسن خلق الله
بــــــــــــــــائى أنت وأمى
وبخيل بسالموى لى
أكثر السعاذل فى حبّ

به أن يحس فعمله
من ملك قلّ عدله
كان يسلى عنه بخلة
بك لا ينفع عذله

لدى على من قلّ بذله
أكثر الشكوى واستغله

٤ - وقال هذبه لأبويه وهو مقتاد للموت : (٩٣)

أبلىانى اليوم صبراً منكما
لا أراى اليوم إلاميتنا
اصبرا اليوم فلانى صابر

إنّ حزناً إن بدا بادية شر
إن بعد الموت دار المستقر
كل حى لقضاء وقدر

٥ - ويقول سويد بن أبي كاهل الشكري : (١١)

- | | |
|-------------------------------|------------------------------|
| ١- بسطت رابعة الحبل لنا | فوصلنا الحبل منها ما اتسع |
| ٢- حرة تجلو شتيتاً واضحاً | كشعاع الشمس في الغيم سطع |
| ٣- صقلته بقضيب ناضر | من أراك طيب حتى نصنع |
| ٤- أبيض اللون لذيداً طعمه | طيب الريق إذا الريق خدع |
| ٥- تمنح المرأة وجهها واضحاً | مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع |
| ٦- صافي اللون ، وطرفاً ساجياً | أكحل العينين مافيه قمع |

٦ - بحر المديد

قال بعض الدارسين إنه من البحور التي لم ينظم فيها الشعراء إلا نادراً وقد علل الدكتور إبراهيم أنيس ذلك ، « بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل أو أنه وزن قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم وفيه (٩٥) » .

ولكن ما وجدناه عند ابن المعتز العباسي يؤكد أن هناك قصائد كثيرة وردت في هذا البحر لم يلمح إليها الدارسون .

وصورته في الشعر العربي : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن « في كل شطر ووفق هذا فقد ورد
تماماً وأغاطه ستة وورد له نمط مجزؤه .

النقط الأول من التام :

فَاعْلَاتِنِ فَاعِلُنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلُنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلَاتِنِ
ومثاله قول عبد الرحمن بن أبي بكر (٩٦) :

يا بنة الأردى قلبى كئيب
ولقد لاموا فقلت: دعوى
إنما أبلى عظامى وجسمى
أيا العائب عئدى هواها
مستهام عندها ما ينيب
إن من تهون عنه حبيب
حبها والحب شئ عجيب
أنت تفدى من أراك تعيب
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي (٩٧) :

فاعذريني أو فوني ببدائي	فلك حر الوجد قيد البكاء
ما عرفنا شدة من رخاء	لواطعنا الصبر عند الرزايا
كان يدعوه أحب الدعاء	أسرع الشبيب إلى بهم
ه/ه//ه/ ه/// ه/ه//ه/	ه/ه//ه/ ه/// ه/ه//ه/
فاعلاتن فعلن فاعلاتن	فاعلاتن فعلن فاعلاتن

النظم التالي :

فاعلاتن فاعلن فاعلات	فاعلاتن فاعلن فاعلن
----------------------	---------------------

ومثاله قول ابن عبد ربه : (٩٨)

لا عليها بل عليك السلام	ياوميض البرق بين السقام
وجسها يهتك ستر الظلام	ان في الأحداج مستقصورة
وترى الوصل عليها حرام	نحب الحجر حلالا لها
ه/ه//ه/ ه/// ه/ه//ه/	ه/ه//ه/ ه/// ه/ه//ه/
فاعلاتن فعلن فاعلات	فاعلاتن فعلن فاعلن

النظم الثالث :

فاعلاتن فاعلن فاعلن	فاعلاتن فاعلن فاعلن
---------------------	---------------------

ومنه قول ابن المعتز (٩٩) :

إنما النصيح لمن يقبل	أيها المعدل لاتعدلوا
هو ماشيئتكم فافعلوا	أنا بالحب مقرر لكم
أشهد أنكم أعقل	لي جهل ولكم عقلكم

مالهذا الليل لاينقضي . طال ليلي والهوى أطولُ
 /ه//ه/ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ طال ليلي والهوى أطولُ
 فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

النمط الرابع :

فاعلاتن فاعلن فَعِلُن فاعلاتن فاعلن فَعِلُن
 ومنه قول علي بن جبلة : (١٠٠)

زاد ورد الغنى عن صدره فارعوى واللهو من وطرة
 وأبت إلا الوقار له ضحكات الشيب في شعرة
 ندمى أن الشباب مضى لم أبلسفه مدى أشرة
 وانقضت أيامه سلماً لم أهج حريباً على غيرة
 حسرت عنى بشاشته وذوى السيافع من ثمره
 /ه//ه/ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ فاعلاتن فاعلن فَعِلُن
 فاعلاتن فاعلن فَعِلُن

النمط الخامس :

فاعلاتن فاعلن فَعِلُن فاعلاتن فاعلن فَعِلُن
 ومن ذلك قول عمر بن ربيعة (١٠١) :

قد أصاب القلب من نعم إن نعماً أقصت رجلاً
 سقم داء ليس كالسقم أُنماً بالخفيف إذ ترمى
 بشتيت نبتته رتل طيب الأنسياب والطعم
 عسرفت يوماً لجارتها وَهَى لاتسبوح لى باسم
 /ه//ه/ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ /ه//ه/ فاعلاتن فاعلن فَعِلُن
 فاعلاتن فاعلن فَعِلُن والبيت الأول مصرع وعروضه كضربة « فَعِلُن » ساكنة العين .

نماذج من بحر المدييد

١- يقول إبراهيم بن المدييد^(١٠٤) :

زعموا أني أحب عريباً
حل من قلبي هواها محلاً
ليقل من قد رأى الناس قلماً
هي شمس والنساء لمجوم
٢- ويقول عمر بن أبي ربيعة^(١٠٥) :

زارني زورسرت به
إن أتانا ليلة واجلاً
وأتانا وهو منخرق
يا أبا الخطاب هل لكم
بالذي أنقى وأكتمه
٣- ويقول ثابت شراً^(١٠٦) :

وراء الشار مني ابن أخت
مطرقاً يرشح سماكاً أظ
شامس في القرحى إذا ما
يابس الجنين من غير بؤس
ظا عن بالخزم حتى إذا ما
غيث مزن غامر حيث يحدى
يركب الهول وحيداً ولا يصـ

٤ - ويقول ابن المعتز^(١٠٧) :

للأمانى حديث يغرُّ	وسوء الدهر من قدسُرُّ
ولقد جريت ما قد كفاني	ونلتقانى نفعٌ وضرُّ
فإذا طول البقاء هموم	ومع الخير المؤمل شرُّ

٧ - بحر الحقيق

أجزاءه (فاعلاتن مستفعلتن فاعلاتن).

وقد ورد في الشعر العربي تماماً ومجزئاً ، وسوف نعرض للأنماط التي استعملت بالفعل وكذا الأنماط المهمة التي لم يرد لها غير شواهد عرضية فقط أو أبيات مفردة .

وقد تصبح فاعلاتين : فالأثنى أو فاعلاتين في الحشو والعروض والضرب دون لزوم ،
وقد تصبح مستعملين متفعلين أو مستعملين دون لزوم .

تام الحقیف : نمطان .

النمط الأول :

فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن
ومثاله قول الأعشى (١٠٨) :

فرع نبع يهتر في غصن المجد
عنده الخزم والثقي وأسا الصر
اه//اه اه//اه اه//اه
فاعلاتن متفععلن فاعلاتن

غزير الندى شديد المحال
ع وحمل المضلع الأثقال
اه//اه اه//اه اه//اه
فاعلاتن متفععلن فاعلاتن

النمط الثاني : وهو نادر .

فاعلاتين مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلين

ومنه قول ابن عبدربه ، والبيت الثاني تضمنين للشاهد العروضي^(١٠٩) :

إن أُمْتُ مَيْسَةَ الْحَبِيبِ وَجِدًا	وفؤادى من الهوى حَسِيرًا
فَالْمُنَايَا مِنْ بَيْنِ غَادٍ وَسَارٍ	كُلُّ حَيٍّ بِرَفْنِهَا غَلِقًا
/ه//ه//ه/	/ه//ه//ه/
/ه//ه//ه/	/ه//ه//ه/
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

النمط الثالث : نادر أيضاً .

فاعلاتن مستفعلن فعلن فاعلاتن مستفعلن فعلن
ومنه قول ابن عبدربه . والبيت الأخير تضمنين للشاهد العروضي^(١١٠) :

ياغليلا كالنار في كبدي	واغتراب السفؤاد عن جسدي
وجفوناً تذرى الدموع أسي	وتبيع الرقاد بالسَّهْدِ
ليت من شفى هواه رأى	زفرات الهوى على كبدي
غاده نازح محطها	وكلتني بلوعة الكسدِ
رباً خرق من دونها قنفذ	مسابه غير الجن من أحدِ
/ه//ه//ه/	/ه//ه//ه/
/ه//ه//ه/	/ه//ه//ه/
فاعلاتن مستفعلن فَعْلُنْ	فاعلاتن مستفعلن فَعْلُنْ

مجزوء الخفيف : النمط الأول :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن
ومنه قول عمر ابن أبي ربيعة^(١١١) :

ذكر القلب ذكراً	من نساء غرائبِ
قلت لما لقيتها	مرحوباً بالمجانِبِ
أنسم الله بالحبيبِ	بِالسَّقَرِيبِ المعائبِ
إنما أنت ظبييه	من إكسام عشايبِ

أو هلال يسدالزنا وشط زهر الكواكب
 ه / ه / / ه / ه / / ه / / ه /

فاعلاتن متفععلن فاعلاتن متفععلن
 النمط الثاني .

فاعلاتن مستفععلن فاعلاتن متفعل (فعولن)
 ومنه قول أبي العلاء^(١١٢)

يالميس ابنة المضنة بل نقي بســـــــــــــــــزاد
 ليس واديك فاعلحمي و لـــــــــــــــــقومي بواد
 إن توليت غاديأ فـــــــــــــــــطئي عوادي
 ه / ه / / ه / ه / / ه / / ه /
 فاعلاتن متفععلن فاعلاتن متفعل

نماذج من بحر الخفيف

١- يقول نبيه بن الحجاج^(١١٣) :

راح صحبى ولم أحيى القتولا
إذ أجد الفضول أن يمنعوها
لا تخالى أنى عشية راح الرز
٢- ويقول المرقش الأكبر^(١١٤) :

لمن الظمن بالضحي طافيات
عامدات لخل سسم مايند
أبلغا المنذر المنقب عنى
لات هئا وليتنى طرف الرز
يامرى ما فعلت عفت يؤوس
غير مستسلم إذا اعتصر العا
٣- ويقول الأعشى^(١١٥) :

قطع الود والصفاء الفراق
يوم أبدت لنا قتيلة عن جيد
وشتيت كالاقحوان جلاه الطد
وأثيث جثل النبات ترؤيد
٤- ويقول مالك بن الربيع^(١١٦) :

١- ولقد قلت لابنتى وهى تبكى
٢- وهى تنرى من الدموع على الخدي
٣- عبرات يكدن يجرجن ماجز
بدخيل الموم قلباً كشيماً
من من لوعة الفراق غرباً
ن به أو يدعن فيه لدوا

- ٤ - حذر الحنف أن يصيب أباهما
 ٥ - اسكنى قد حزنت بالدمع قلبي
 ٦ - فعسى الله أن يدفع عني
- ويلاقى في غير أهل شعوباً
 طالما حَزَّ دمعكن القلوبا
 ريب ما تحذرين حق أعويا

٥ - ومحبوبة الشاعرة في رثاء الموكل (١١٧) :

- أى عيش يطيب لى
 ملكا قد رآته عي
 كل من كان ذاهباً
 غير محبوبــــــــــــــــة التى
 لا شترته بملكها
 إن موت السكائب أض
 ٦ - ولأبى نواس (١١٨) :
- لأرى فيه جعفرا
 فى قتلا معفرا
 وحزن فقديرا
 لو تــــرى الموت يشقى
 كل هذا لنقبها
 سلح من أن يعمرها

- جفن عيني قد كاد يس
 وفؤادى من حـرٍّ حـب
 خبرنى فـلـدتك نـفـس
 ٧ - ولعمر بن أبي ربيعة (١١٩) :
- قط من طوال ما اختلج
 يـمـك قد كـاد أو نضج
 سى وأهل منى الفـرج

- منع النوم ذكره
 نـازح الـدار عن ديسا
 إن قلبى إخصاله
 ٨ - ولعمر أيضاً (١٢٠) :
- من حبيب مفارق
 رى والقلب شائق
 عنكم غير عائق

- دارس الآى محول
 فيه ظي مبـثـل
 أحور العين أكحل
 فيما كان يؤمل
- هاج ذا القلب منزل
 ولقد كان أهلاً
 طيب النشر واضح
 فسلن بسان أهله

قد أرائنا بـمـفـيـطـة
بحوارٍ عـرـالـيـدٍ
ويقول الأعشى (١٢١) :

من ديار بالمهذب مهذب القلب
أخلفتني قتيلة ميعا
ظبية من ظباء طن خفاف
أوصيتها بأن لا تطيعي
فاض ماء الشئون فيض الغروب
دى وكانت للوعد غير كذوب
أم طفل بالجو غير بر
فى قول الوشاؤ والشخبير

٨- بحر الرجز

ورد الرجز في الشعر العربي تاماً ، ومجزوياً ، ومشطوراً ومنهوكاً .

تام الجز : نطآن :

النمط الأول :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ومنه قول حميد بن ثور الهلالي : (١٢٢)

عَلَّقَ من سلمى علوقاً كاللجج نظراً منها ذَكَرٌ بعد حجج
إِنَّ سَلِيمِي واضحٌ لبَّاتها لَبَّنة الأبدان من تحت السج
ه/ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ه/ ه/ه/ه/ه/

مستعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن
وقوله أيضاً : (١٢٣)

صوت أَلَسْنَا هبت به علوية هزت أعاليه بسهبٍ مقفر
النمط الثاني :

وضربة « مستفعل » وعروضه كالسابق :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
ومنه قول مهيار الديلمي : (١٢٤)

كالشمس من جمرة عبد شمس غضبي سخت نفسي لها بنفسى
ماطلت غريمها لا يقتضى ديونه وديئها لا يُنسى

لمسلم قصيدتان : الأولى خمسة وسبعون بيتاً ، والثانية سبعة وستون بيتاً ، ولابن المعتز قصيدة من اثنين وثلاثين بيتاً : (١٢٦)

وزنه :

مستفعل مستفعل مستفعل متفعل (فعولن)
ولم يشر إليه العروضيون لا في تناولهم للرجز أو لأى بحر آخر ومنه قول مسلم بن الوليد : (١٢٧)

نَسَبَابهَ الوَسَادُ وَامْتَنَعَ الرَقَادُ
وَصَادَهُ غَسَزَالُ يَسْرِمِي فَمَا يَصَادُ
ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / /
متفعلن متفعل مستفعلن فعولن
وكل أبيات القصيدة تلتزم التفعيلة (متفعل) أى (فعولن) في العروض والضرب مشطور الزجر : وزنه : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

ومنه قول الشاعر سعيد بن حميد : (١٢٨)

عرضت بالحب له وعرضاً
حتى طوى قلبى على جمر الغضى
وأظهرت نفسى عن الدهر رضا
ثم جفالى وتولى معرضاً
فَدَاكَ مَنْ ذاق الكرى أو غمّضاً
ه / ه / / ه / ه / / ه / ه / /
متفعلن مستفعلن مستفعلن

النمط الثانى :

ولم يشر إليه العروضيون وجعلوه ضمن السريع .

مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ «مفعولن»

ومثاله قول ذى الرمة وقيل إنها لمحوته مية: (١٢٩)

يامن يرى برقاً يمر حيننا
زمزم رعداً وانتهى يمينا
كأن في حافاتِه حنيننا
أو صوتُ خَيْلٍ ضُمِرَ يردينا
○/○/○/ ○//○/○/ ○//○/○/
مستفعلن مستفعلن مستفعلٌ

الخط الثالث :

ولم يشر إليه العروضيون بالنسبة للرجز وأشارو إليه ضمن السريع وهو مستفعلن مفعولان.

ومثاله قول الشماخ بن ضرار: (١٣٠)

ماقطعت من أممٍ ولادانُ
قطعت ما بين الحمى والجولانُ
على الجهالات به والسورفانُ
في ظلمات وسراج ضحيانُ
تنقض أيديها نقيض العقبانُ
مجتربات أرجلي كالأشطانُ
ماذا يلاقين بهب بسيانُ
○/○/○/ ○//○/○/ ○//○/○/
مستفعلن مستفعلن مفعولان

والذى نلاحظه أن الأستاذ : صلاح الدين الهادى محقق الديوان اعتبر هذا الخط

من مشطور الرجز .

وقد نظم رؤية بن العجاج ديوانه من الرجز ومما نظمته في إطار أراجيزه هذا النمط
المشطور ومن ذلك قوله : (١٣١)

قد عرضت أروى يقول أفناد
فقلت هـنسا في النجى الأرواد
هـ / هـ / هـ / هـ هـ / هـ / هـ / هـ هـ / هـ / هـ / هـ
متفععلن مستفععلن مفعولان

والقصيدة من مائتين وواحد وسبعين شطراً ، وقد نص المحققون على أن ديوان رؤية
ليس فيه سوى الأراجيز (١٣٢)

كما أن أراجيزه اشتملت على النمط السابق وجاءت منه أراجيز كثيرة في ديوانه .

منهوك الرجز

وزنه : مستفععلن مستفععلن
ومنه قول أبي نواس : (١٣٣)

إهنا ما أعـذلك
ملكك كل من ملك
لببك قد لبـيت لك
لببك إن الحمد لك
والملك لا شريك لك
ما خاب عـبد سألـك
أنت لسه حيث مسألـك
لولاك يسـارب هـلك
هـ / هـ / هـ / هـ هـ / هـ / هـ / هـ
مستفععلن مستفععلن

نماذج من بحر الرجز

١ - للشماخ بن ضرار: (١٣٤)

لما رأينا واقفي المطيَّبات
قامت تبلى لي بأصلتيَّات
غرَّ أضاء ظلمها الشنيَّات
خود من الظعائن الفمريَّات
حلَّالة الأوديَّة السُغوريَّات
صفى أتراب لها حيَّيات

٢ - وله أيضاً: (١٣٥)

طاف خيال من سليمى فاعتى
حنت وقالت بنثها حق مقى
تبشرى بالرِّفِّ والرِّفاء الرُّوى؟
وفرَّج منك قُرب قد ألقى
يتبعن ذبيلاً كمرحان الغضا
إذا سمع حلالاً لسه سما
فهو أبٌ هاتية وابن لمتا

٣ - ويقول بشار بن برد: (١٣٦)

هل من رسول محبَّر. عتَّى جميع العرب
من كان حياً منهم ومن ثوى فى التراب

هلم رقصة السهب
إذا مشى على الخطب
نحن بنو جهنم
نغلى كما تغلى دما
ننشور في الأرض كما
نثار أبونسا في السما

٦- ومن ذلك قول دريد بن الصمة الجُشمي: (١٤٠)

يا ليتني فيها جذع
أحب فيها وأضغ
أقود وطفاء الزمغ
كأنها شاة صدغ

٧- ومن ذلك قول دريد أيضاً: (١٤١)

كأنني رأس حُضن
في يوم غيم ودُجن
يالييتني عهد زمن
أنقص رأسي وذقن
كأنني فحل حُضن
أرسل في حبل عنين
أرسل كالظبي الأرنب
ألصق أذنسا بأذن

٨- ويقول مسلم بن الوليد: (١٤٢)

- ١- يا أيها المعمودُ قد شفقك الصمودُ
- ٢- فلأت مستهام حبالك السهودُ
- ٣- تبيت ساهراً قد ودعك الهجودُ

- ٤- وفي السفؤاد سار
٥- تشبها نيران
٩- ويقول ابن وكيع التنسي: (١٤٣)

- ١- أسفر عن بهجته الدهر الأغر
٢- أبدى لنا فصل الربيع منظرأ
٣- وشيا ولكن حاكه صانعه
٤- عاينه طرف السماء فائثي
٥- فالأرض في زى عروس فوقها
وابنسم الروض لنا عن الزهر
بمسله تفتن ألباب البشر
لا لابتذال اللبس لكن للنظر
عشقا له يبكي بأجفان المطر
من أدمع القطر تنار من درر

٩- محور السورع

وأجزاؤه (مستعملن مستعملن مفعولات) في كل شرط وفق ما افترضه العروضيون ، وقد ورد تاماً ومشطوراً ، وقد تأني مستعملن : مستعملن ومتمعملن .

نام المسرع :

النقطة الأولى :

مستفعلن مستفعلن فاعلین مستفعلن مستفعلن مفعلات* (فاعلان)

ومن ذلك قول أبي فراس الحمداني: (١٤٤)

قد عذب الموت بأفواهنا والموت خير من مقام الذليل

000 000/000 000 000 000 000

مستعملين مستعملين فاعلين مستفعلين مستفعلين فاعلان

ومصرع هذا الخط : (١٤٥)

يا من عدا في عجبه والدلائل كم ذا التجنّي عامداً والمطال

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلن مستفعلن فاعلان

النمط الثاني :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومن ذلك قول ابن مفرع يخاطب نفسه مادحاً رجل فرج كربتته : (١٤٦)

لو شئت لم تعنى ولم تنصبي عشت بأسباب أي حاتم
عشت بأسباب الجواد الذي لا ينجم الأموال بالختاسم
المطعم الناس إذا حاردت نكباؤها في الزمن العارم
والفاصل الخطة يوم اللجا للأمر عند الكربة اللازم
/ه//ه//ه// /ه//ه//ه// /ه//ه//ه// /ه//ه//ه//

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
النمط الثالث :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومنه قول الشريف الرضي : (١٤٧)

منعمٌ يعطف منه الصبا لعب الصبا بالعُصن الرطب
/ه//ه//ه// /ه//ه//ه// /ه//ه//ه// /ه//ه//ه//

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومنه قول أبي قيس بن الأسلت : (١٤٨)

أسعى على جُلّ بني مالك كل امرئ في شأنه ساع
/ه//ه//ه// /ه//ه//ه// /ه//ه//ه// /ه//ه//ه//

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
النمط الرابع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
ومن ذلك قول الأعشى : (١٤٩)

أقصر فكلُّ طالب سيملُّ إن لم يكن على الحبيب عول
فهو يقول للسفيه إذا أمره في بعض ما يفعل

جهل طلاب الغانيات وقد يكون لهو همة وغزل
 /ه/ه/ه/ /ه/ه/ه/ /ه/ه/ه/ /ه/ه/ه/ /ه/ه/ه/ /ه/ه/ه/
 مستفعِلن مستفعِلن فعِلن متفعِلن مستفعِلن فعِلن
 بلا حظ محي الضرب فاعِلٌ ، أوفَعِلُن دون لزوم .

والذي نلاحظه بالنسبة لبحر السريع ، أن ماورد منه في الشعر العربي تاماً وفق
 الشرط الثاني من كل نمط :

مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن ، أو مستفعِلن مستفعِلن فعِلن أو مستفعِلن مستفعِلن
 فاعِلن ، أو مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن ولهذا فإن ما أشار إليه العروضيون من أن أصله :
 مستفعِلن مستفعِلن مفعولاتُ .

وأن « مفعولات » حلت منها الواو فبقى منها « مفعلاتُ » وأسقطت التاء فبقيت :
 مفعلا ونقلت إلى فاعِلن هذا القول فيه كثير من التجوز ، ولا يقوم عليه دليل^(١٠٠)

ولهذا فإننا لا يجب أن نتعامل مع السريع إلا في إطار التام فقط وأن نضم مشطور
 السريع إلى بحر الرجز إلا إذا جاء الضرب في المشطور ممثلاً للضرب الذي يأتي في واحد
 من أنماط التام .

فيكون : مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن

أو : مستفعِلان مستفعِلن فعِلُن

أو : مستفعِلن مستفعِلن فاعِلٌ

أو : مستفعِلن مستفعِلن فاعلات

كما يلاحظ أن تحريك حرف الروي في النمط الأول يجعل الضرب (فاعِلن)

وقد وجدته عند ابن المعتز العباسي في قوله : (١٥٣)

أشهى من القهوة والكأس
على نسيم الورد والآس
ومن سحور العين مياس

جاد بما نهى على يأس
برغم حُجَّاب وحُرَّاس
صيانة الوجه عن النَّاس
ه/ه/ ه///ه/ ه//ه//
متفعلن مستعلن فعلن

نماذج من بحر السريع التام

١ - يقول الأعشى : (١٥٤)

شاقك من قتله أطلالها	بالشظ فالوتر إلى حاجر
دار لها غير آياتها	كسل مُلَّتْ صوبه زاجر
وقد أراها وسط أترابها	في الحى ذى الهجة والسامر
كدمسبة صور محرابها	بمذهب في مرمر مائر
عهدي بها في الحى قد سُرِبَتْ	هيفاء مثل المهرة الضامر
لو أسندت ميتاً إلى نحرها	عاش ولم يُنقل إلى قابر

٢ - ويقول السفاح بن اليربوع البكرى : (١٥٥)

يا فارساً ما أنت من فارس	موطأ البيت رحيب الذراع
قَوَّال معروف وفسعاله	عقَّار منى أمهات الرباع
يجمع جِلْماً وأناة معاً	نمت ينسباع انبياع الشعاع
يعدو فلا تكذب شدَّاته	كما عدا الذئب بوادى السباع
لا يخرج الأضياف من بيته	إلا وهم منه رواء شباع

٣ - ويقول أبو قيس بن الأسلت الأنصارى : (١٥٦)

هل أبذل المال على حبه	فيهم وآتى دعوة الداعى
وأضرب القوس يوم الوغى	بالسيف لم يقصُر بهِ باعى
وأقطع الخرق يخاف الردى	فيه على أدماء هلواع
ذات أساهيج جمالية	حشت بحارى وأقطاع

٤ - ويقول الشريف الرضي : (١٥٧)

هل ناشد لي بعقيق الحمى	غُزِيلاً مرّاً على الرُّكْبِ
أُفِلت من قانصه غيرة	وعاد بالقلب إلى السربِ
وأظمأ القلب إلى مالك	لا يحسن العدل على القلبِ
يعجب من عجب في الهوى	واعجب منه ومن عجبِ
أقرب الودّ وينأى به	ويلي على بعدك من قربِ
أما اتقى الله على ضعفه	معذب القلب بلا ذنبِ
ياماطلا لي بديون الهوى	من دل عينيك على قلبي

١٠ - بحر المتقارب

أجزأوه « فعولن » أربع مرات في كل شطر ويأني تاماً ومجزؤاً ١ وقد تأني « فعولن » في العروض (فعو) دون لزوم ، وقد تأني في الخشو « فعول » دون لزوم أيضاً .

التام من المتقارب :

النمط الأول :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ومنه قول الأعشى : (١٥٨)

أأزمت من آل ليل ابتكارا وشطت على ذي هوى أن تزارا
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
وبانت بها غريسان السوى وبسدت شوقاً بها واذكارا
ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فالعروض في البيت الأول فعولن وفي الثاني فعل (فعو) والضرب « فعولن » وتكراره بنفس الصورة لازم في كل أبيات القصيدة .

النمط الثاني :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ومنه قول أبي القاسم الشابي : (١٥٩)

فما التَّمَعُّ إِلَّا شَرَابُ الدَّهْوِ وَمَا الْحَزَنُ إِلَّا غَدَاءُ الْحَيَاةِ
 //ه// //ه// //ه// //ه// / /ه// //ه//
 فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 النمط الثالث :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 ومنه قول المتنبي : (١٦٠)

إلام طاعية المعاذل ولا رأى في الحب للعاقل
 يراؤ من القلب نسيانكم ويأبى الطَّبَّاعُ على الناقل
 //ه// //ه// //ه// //ه// / //ه// //ه//
 فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول
 النمط الرابع :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 ومن قول ابن عبدربه مضمناً الشاهد العروضي : (١٦١)

لاتبك ليلي ولا مية ولا تندين راكباً نية
 وبك الصِّبا إذ طوى ثوبه فلا أحدُ ناشراً طية
 ولا القلب ناسٍ لما قد مضى ولا تارك أبداً غية
 ودع قول بسالكٍ على أرسم فليس الرسوم بميكية
 خليلي عوجاً على رسم دار خلت من سليمانى ومن مية
 //ه// //ه// //ه// //ه// / //ه// //ه//
 فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
 في البيت الأول حُذفت الحركة الأولى من أول البيت وهو جائز في المتقارب .

مجزوء المقارب :

النمط الأول :

ففعولن ففعولن ففعولن ففعولن ففعولن
ومنه قول ابن المعتز: (١٦٢)

دعوا مغرمأ بالطرب هل العيش إن طال في
وكم فطن قد ملأ وبكسر مجوسية
صفت من قذاها كما وطال زمان بها
فما ذاك شيء عجب سوى ساعة تُسَنَّبُ
تُ مقلته بالريب عليها قسناع الحب
تعرى أديم الذهب ودارت عليها الحقب

يسطوف بها شا دن
فعول فعولن ففعول فعول فعول فعول
فعول فعولن ففعول فعول فعول فعول
فعول فعولن ففعول فعول فعول فعول

النمط الثاني :

وهو نادر ولم أعثر على شواهد له إلا في كتب العروض وبخاصة ماورد في الكافي

للتبريزي

ووزنه : فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعول
ومثاله : (١٦٣)

تعمف ولا ثبتش ففما يُقَضَر يسأتيكما
فعولن فعولن فعول فعول فعول فعول
فعولن فعولن فعول فعول فعول فعول
فعولن فعولن فعول فعول فعول فعول

وأورد له الشيخ جلال الحنفي بعض الشواهد أكثرها يبدو عليه الصنعة العروضية والتكلف ، وربما كان أقربها لروح الشعر قوله : (١٦٤)

جـمـعـت	إـلـيـك	الـهـوى	شـفـعـيـاً	فـلـم	تـشـفـعْ
وـنـادـيت	مـسـتـعـطـفـاً	رـضـاك	فـلـم	تـسـمـعْ	
هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ	هـ / هـ	هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ
فـعـولـن	فـمـعـولـن	فـعـو	فـعـول	فـمـعـولـن	فـسـعْ

ولاشك أن تسكين العين هنا لا ضروره له حيث إن تحريك العين أصبح ، وهي إن تحركت نقلت اليهتين إلى النمط السابق .

نماذج من المقارب

١ - يقول النَّمِر : (١٦٥)

نصائي وأمسى علاه السكر وشاب ولا مرحباً بالبا
ألا يا لذا الناس لو يعلمو فيوم علينا ويوم لنا

٢ - ويقول أبو القاسم الشابي : (١٦٦)

إذا الشعب يوماً أراد الحياة ولا بد لليل أن ينجلي
ومن لم يعانقه شوق الحياة وويل لمن لم تشقه الحيا

٣ - ويقول الأعشى : (١٦٧)

لعمرك ما طول هذا الزمن يظل رجلاً لريب المنون
وما لك أهل يحئونيه وما إن أرى الدهر في صرفه
فهل يمنعني ارتيادي البلا

٤ - ويقول عمر بن أبي ربيعة (١٦٨) :

خليلى عوجابنا ساعة ونبكى وهل يرجع البكا
ليالى سعادى لنا خيلة

وأمسى الجمرة حبل غرز ض والشيب من غائب ينتظر
ن للخير خير وللشر شر ويوم نساء ويوم نسر

فلا بد أن يستجيب القدر ولا بد للقيد أن ينكسر
تبيخر في جوها واندثر ة من صفعه العدم المتصر

على المرء إلا عناء معن وللسقم في أهله والحزن
كأخسر في قفزة لم يحن يغادر من شارخ أويفن
د من حذر الموت أن يأتين

لحي الرسوم ونؤى الطلل علينا زماناً لنا قد تول
نواصل في ودنا من نصل

١١ - بحر المنسرح

أجزاؤه : مستعلن مفعولات مستعلن
ويأتى تاماً ومنهوكاً .

تام المنسرح :

نص بعض العروضيون على أن للمنسرح التام نمطاً واحداً^(١٧٩) يكون فيه الضرب دائماً « مستعلن » ، وذكر له البعض نمطاً ثانياً ضربه « مفعولن »^(١٧٠)

النمط الأول :

ومنه قول قيس بن الخطيم :^(١٧١)

رد	الخليط	الجمال	فانصرفوا	ماذا	عليهم	لوائهم	وقفوا
/ه/ه/	//	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/	//	/ه/ه/	/ه/ه/
مستعلن	مفعولات	مستعلن	مستعلن	مستعلن	مفعولات	مستعلن	مستعلن

فالضرب والعروض « مستعلن » أمّا مفعولات فغالباً ما تكون « مفعولات »

النمط الثاني :

ورد في عدة قصائد في ديوان ابن المعتز وفيه يكون الضرب مستفعل ومنه قوله :^(١٧٢)

يا	أرض	غُمّي	سقتك	أمطار	فيك	لقلبي	ما	عشتُ	أوطارُ
/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/	/ه/ه/
مستعلن	مفعولات	مستفعل	مستعلن	مفعولات	مستعلن	مفعولات	مستفعل	مستفعل	مستفعل

يا طيب ريّك حين يتسم الـ
 كأنما مت القرنفل أو
 مستعلن مفعلات مستعلن
 فجر وفيها لسروض أخيارُ
 ذرّ عليها الكافورَ عطارُ
 مستعلن مفعولات مستفعل

فاليت الأول جاء مصرعاً فكان ضربه وعروضه « مستفعل » أما في البيت
الأخيرين ، فإن العروض قد جاءت « مستعلن » أما الضرب فقد جاء « مستفعل »
منهوك المنسرح :

النمط الأول : مستفعلين مفعولات .

ومثاله : قول ابن المعتز : (١٧٣)

من عايندى لأخوان
 وشغل بإنسان
 يحزى رضا بهجران
 وطاعة بمعصيان
 يسعود كما كان
 والحب شر سلطان
 لم يشتروا بثأمان
 يهتز وسط بسنان
 نور بسفير نسفة صان
 وكرب وأشجان
 لا يتهدى لإحسان
 وطلسها بحرمان
 ترى الحبيب الغضبان
 ليل الحبيب ليلان
 له عبيد مجان
 أيا قضيب ريجان
 عليه بدر ملان
 رقب لصب حيران

بیری هواک قریبان

• • / • // • // • //

مستفعلن معولان

وقد حذفت الفاء من مفعولات فصارت مفعولات، وهذا ليس لازماً في كل أشتار القصيدة حيث جاءت في أغلبها « مفعولات »

النمط الثاني :

ووزنه : مستفعِلن مفعولن
وله شاهد واحد يتكرر في كل كتب العروض تقريباً هو :

ويل أم	سعدٍ سعداً
صرامة	وجداً
وفارساً	معداً
سدّ بس	ماسداً
/ ه / / ه	/ ه / ه / ه
مستعلن	مفعولن

ويرى التبريزي أن هذا ليس بشعر : (١٧٤)
ويرى الشيخ جلال الحنفي أن يضم المخطين إلى الرجز . (١٧٥)
وأوافق على ذلك لأن أغلب هذه أرجاز ارتجزها الشعراء وأشباههم . وقد وجدت
لهذا البحر نمطاً مجزوءاً :
ومنه قول ابن المعتز : (١٧٦)

بـاجوهر الإخوان	وحليّة الزمان
ودولة المعاني	وروضّة الأماني
عش لي كعمر شكرى	فيك وقد كفاني
أر يت عين ودى	معـايـب الإخوان
/ ه / / ه	/ ه / ه / ه
متفعّلن متفعّل	متفعّلن مفعولن

وقد جعله المحقق من المجتث وليس كذلك .

نماذج من بحر المسرح

١ - يقول ذو الإصبع العدواني : (١٧٧)

إن تسزعها أنفى كبرت فلم	ألف بخيلاً نكساً ولا ورعاً
أجعل مالى دون الدنيا غرضاً	وما وهى يلاً مور فانصدعا
إمّا ترى شكفى رُميج أُنَى	سعدٍ فقد أحمل السلاح معا
السيف والرمح والكنانة والذِّ	جل جياداً محشورة صُنعا

٢ - ويقول أبو الرناد : (١٧٨)

يامن لقلب مستم سلم	عان رهين أحيط بالعقد
أزجره وهو غير مزدجر	عنها وطرفى مقارن السهد
تمشى الهويّنا إذا مشى فضلاً	مضى التزيف المهور فى صعد
تظل من زور بيت جارتها	واضعة كفها على الكبد

٣ - ويقول عدى بن زيد : (١٧٩)

لم أر مثل الفتيان فى عين الـ	أيام ينسبون ماعواقبها
ينسون إخوانهم ومصرعهم	وكيف تعنتاقهم محالها
ماذا ترجى النفوس من طلب الـ	خير وحب الحياة كيارها
تظن أن لن يصيبها عنت الـ	هر وريب المتون صائبها

١٢ - بحر الهزج

له نمطان :

النمط الأول :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ومن ذلك قول الفقد الزماني في حرب البسوس : (١٨٠)

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا السقوم إخوانُ
عسى الأيام أن يرجف	من قوماً كالذي كانوا
فلما صرح الشرُّ	فأسى وهو عريانُ
ولم يبق سوى العدو	وَدَّاهم كما دانوا
مشينا مشية الليث	غداً والليث غضبانُ
بضرب فسيه توهم	وتخضيع وإقترانُ
وطعن كفم الزق	غداً والـزق ملآنُ
وبعض الحلم عند الجهد	لـلـذلة إذعانُ
وفي الشرُّ نجاة حبيب	من لا ينجيك إحسانُ
/ / / / /	/ / / / /
مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن

نماذج من بحر الفرج :

يقول ذو الإصبع العدواني : (١٨٢)

- | | |
|-------------------------|----------------------|
| ١- عذير الحى من عدوا | ن كانوا حيّة الأرض |
| ٢- بغى بعضاً على بعض | فلم يبقوا على بعض |
| ٣- فقد صاروا أحاديثاً | برفع القول والحضر |
| ٤- ومنهم كانت السّادا | ت والموفون بالقرض |
| ٥- ومنهم حكم يقضى | فلا ينقض مايقضى |
| ٦- ومنهم من يميز النّا | س بالسنة والفرض |
| ٧- وهم من ولدوا اشبوا | يسر الحشب المحضر |
| ٨- ومن ولدوا عام | ر ذو الطول وذو العرض |
| ٩- وهم 'بووا ثقيفاً دا | ر لأذله ولاخضر |
| ١٠- وأمر اليوم اصلحه | ولا تعرض لما يفضى |
| ١١- فبيننا المرء فى عيش | له من عيشه خضر |
| ١٢- أتاه طبقاً يوماً | على منزلقة دحضر |

١٣ - بحر المضارع

قد ذكر له العروضيون نمطاً واحداً ، لكنه موضوعياً ، ونظرياً يمكن أن يأتي على نمطين .

تفاعيله :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

النمط الأول : وفق ما ورد من نماذج

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن

ومنه قول سعد بن وهب : (١٨٣)

لَقَدْ قُلْتُ حِينَ قَرَّ	بَتِ السَّعِيسُ يَا نَوَارُ
قَفُوا فَارِيعُوا قَلِيلاً	فَلَمْ يَرِيعُوا وَسَارُوا
فَنَنْفُسِي لَهَا حَتِينَ	وَقَلْبِي لَهُ اتِكْمَارُ
وَصَلَرِي بِوِ غَلِيلِ	وَدَمْعِي لَهُ انْحِدَارُ
مفاعيلن فاعلاتن	مفاعيلن فاعلاتن

النمط الثاني :

مفاعيل فاعلاتن مفاعيل فاعلات

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٨٤)

أيا ليل لانقضيت	وياصبح لأتيت
وياليل إن أردت	طريقاً فلا اهتديت
حبيبي بأي ذنب	يهجراتك ابنتليت
رجوت السلو علك	فهيأت ما رأيت
وهيات ما طلبت	وهيات ما ابنتغيت
/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ /	/ ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ /
مفاعيل فاعلاتن	مفاعيل فاعلان

وقد جاء البيت الأول مصرعاً وجاءت العروض « فاعلات » كالضرب .

وما نظمه ابن عبدربه مضمناً الشاهد العروضي قوله : (١٨٥)

أرى للصبيا وداعاً	وما يذكر اجتماعاً
كأن لم يكن جديراً	بمفظ الذي أضعاً
ولم يصبنا سروراً	ولم يلهنا سماعاً
فجدد وصال صباً	مق تعصه أطعاً
فإن تدن منه شراً	يقربك منه باعاً

١٤ - بحر المتدارك

أجزاؤه : فاعلن ثمانى مرات، فى كل شطر أربع تفعيلات . وكان من البحور النادرة فى الشعر العربى . ويأتى تاماً ومجزئاً أو مشطوراً

التام : نمط واحد هو :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر: (١٨٦)

لم يدع من مضى للذي قد غبر فضل علم سوى أخذه بالأنز
 // // // // // // // // // // // //
 فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

مجزوء المتدارك :

ثلاثة أنماط . وهي نادرة .

الشمط الأول :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر: (١٨٧)

دار سعدى بشحر عان
قد كساما اليل اللوان
فاعلن فاعلن فعلاين
فاعلن فاعلن فعلاين

النمط الثاني :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٨)

قف على دارهم وابكين	بين أطلالها والسدم
هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ
فاعِلن فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن فاعِلن

النمط الثالث :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ومنه قول الشاعر : (١٨٩)

هذه دارهم أقفرت	أم زبورٌ محتا السدم
هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ
فاعِلن فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن فاعِلن

المشطور :

١ - وقد أشار المحققون إلى نمط منه ورد عند البارودي وشوقي ووزنه : فاعِلن

فعل .

ومنه قول البارودي : (١٩٠)

املاً السفلح	واعص من نصيح
هـ / هـ / هـ	هـ / هـ / هـ
فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن

وقول شوقي : (١٩١)

مَالٌ وَاحِدٌ نَجَبٌ	وَادَعَى السَّغْصَبُ
هـ / / هـ / / هـ /	هـ / / هـ / / هـ /
فاعِلن فَعَل	فاعِلن فَعَل

٢ - وقد وجدت نمطاً مرفلاً مشطوراً لم يشر إليه العروضيون وجدته عند ابن المعتز العباسي ، يقول فيه : (١٩٢)

طال وجلى زواما	وقنيت سقاما
أكل اللحم مني	وأذاب السقاما
آل سلمى غضاباً	فبيم ذا وعلاما
جعلوا القرب منها	والكلام حراما
ودببهم كثير	لو ألقى الحماما
أنبضوا لي قسيما	وأخذوا سهاما
وفؤادي عصاص	لا يطيع الملاما
كلما جفبه	ليرى الرشدا
قل لمن نسام عني	صف لعيني المناما
ما يضر خلليما	لو شقي مستهاما
مسفرداً بضمناء	يخسب الليل عاما
يا خليل هيا	واسقياني المداما
قد لبثنا صباحاً	وخلسنا ظلاماً
هـ / / هـ / / هـ /	هـ / / هـ / / هـ /
فاعِلن فاعِلاتن	فاعِلن فاعِلاتن

فالنمط : فاعلن فاعلاتن في كل شطر من أبيات القصيدة التي تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً ، وقد تأتى فاعلن : فعلن وتأتى فاعلاتن فَعِلَاتِن دون لزوم .
وقد يضم هذا النمط لجزوه الخفيف ، وهو نمط لم ينص عليه العروضيون ، حيث إنهم نصوا على نمط يأتي فيه العروض « مستعملن » والضرب « فعولن » وهو يختلف عن هذا النمط ، فضلاً عن أن الخفيف لا تأتى فيه فاعلاتن محذوفه الساكن الأخير .

نماذج للمتدارك

قول الشاعر: (١٩٣)

إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستلهتنا
يا ابن الدنيا مهلاً مهلاً زن مائتاً وزناً وزناً
مامن يوم يمضي عتاً إلا أوهى متأركنا

ومن ذلك قول السيد رضا الهندي: (١٩٤)

أمفلج ثغرك أم جوهراً ورحيق رضا بك أم سكر
والخال بخدك أم مسك نقطت به الورد الأحمر
أم ذاك الخال بذلك الخد فد فتيت الخد على جمر

من مختارات المتدارك

لأحمد شوقي (١٩٥)

مضناك

مضناك جفاه مرقدهً وبسكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبةً مقروح الجفن سهده
أودت حرقاً إلا رمقاً يبقيه عليك وتسفده
يستوى الورق تسأوهةً وبليب الصخر تنهده
ويناجي النجم ويتبعه ويقم الليل ويقصده
ويعلم كل مطوقةً شجنأً في الدوح يردده
كم مداً لطيفك من شرك وتأدب لا يتصيد
فصاك بغمض معفه ولعل خيالك معده

١٥ - بحر المجتث

له نمط واحد وزنه :

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ومنه قول ابن المعتز العباسي : (١٩٦)

بكر على بكأس	فالخير في الثبير
أما ترى النجم ولي	ومسم بالستفوير
واستحيت النار من ضو	ء فجرنا المستنير
اليوم مرمز روز	فلقى بالسكبير
من كف ظي ملسيح	ساجي الجفون غرير
يزهو بوردة خسل	قد خُذْتُ بِمعبير
وشعره من ظلام	ووجهه من نور
ه// ه// ه//	ه// ه// ه//
مستفعلن فاعلاتن	مستفعلن فاعلاتن

من مختارات المجتث

قول أبي نواس : (١٩٧)

- | | |
|---------------------|--------------------|
| ١- طاب الهوى لعميله | لولا اعتراض صمدوده |
| ٢- وقادنى حب ريم | مهفهف الكشح روده |
| ٣- كالبدر ليلة عشر | وأربع لسعوده |
| ٤- فاصطادنى الحمامى | خطاره فى بروده |
| ٥- فقامت نصب عدو | قاسى السفؤاد كنوده |
| ٦- لا أستطيع فراراً | من برقهه وروده |
| ٧- وعسكر الحب حولى | بجبله وجنوده |
| ٨- فلإن عدلت يميناً | خشيت وقع وعوده |
| ٩- وإن شمالاً فهوت | لا بدلى من وروده |
| ١٠- وإن رجعت ورائى | خشيت زار أسوده |
| ١١- ونصب عيني طود | فكيف لى بصعوده |
| ١٢- وفوق رأسى كسمى | مقنن فى حديدته |

١٦ - بحر المقتضب

وله نمط واحد هو :

مفعولات مستعلن (مرتين)

وجاء في الشعر : مفعلات مستعلن (مفتعلن)

ه//ه/ / ه//ه/

ومن ذلك قول أبي نواس : (١٩٨)

حامِلُ الهوى تَعِبُ	يَسْتَخَفُّهُ الطَّرِبُ
إِنْ يَسْكِي فَحَقَّ لَهُ	لَيْسَ مَا بِهِ لَعِبُ
كَلِمَا انْقَضَى سَبَبُ	مَنْكَرُ عَادَ لِي سَبَبُ
تَعْجَبِينَ مِنْ مَقَامِي	صَحْقِي هِيَ السَّمْعُجُ
تَضْحَكِينَ لَاهِبَةِ	وَالْجَبُّ يَسْنَتُنْجِبُ
ه//ه/ / ه//ه/	ه//ه/ / ه//ه/
مَفْعَلَاتُ مَسْتَعْلَن	مَفْعَلَاتُ مَسْتَعْلَن

ومن نماذج بحر المقتضب

بائية شوقي التي عارض فيها أبا نواس والقي يقول فيها : (١٩٩)

حِفْ كَأَسْهَمَهَا الْحَبِيبُ	فَسَهَى فِضَّةٌ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِشُ رَدْرَدٍ	مَنَاجِحُ بِهَا لَسِبُ
أَوْ فَمُّ الْحَبِيبِ جَلَا	عَنْ جَانِبَةِ الشَّنْبِ
أَوْ يَدٌ وَبَاطِنُهَا	عَاطِلٌ وَمَحْضَبُ
أَوْ شَفِيقٌ وَجَنَّتُهُ	حِينَ لِي بِهِ لِسَبُ
رَاحَةُ النَّفْسِ وَهَلْ	عِنْدَ رَاحَةِ تَعَبُ
بِأَنْ نَدِيمٌ حِفٌّ بِهَا	لَا كِبَابُكَ الطَّرْبُ
لَا نَقْلُ عَوَاقِبِهَا	فَالسَّعَوَاتِ الْأَدْبُ
نَسْنَجُ لِي وَلِي خُلُقِ	بِنَسْجِ وَبِنَسْكِ
يَسْرِقُ الْفَرِاقُ لَهُ	كَلَامًا سَرَى شَرِبُوا

الشواهد

- (١) الكافي في علم العروض والقوافي ص ١٧ .
- (٢) نفس المرجع ص ٣ .
- (٣) أهدي سبيل إلى علم الخليل ص ١٢ .
- (٤) د . مصطفى السنجرجي المختل في علم العروض والقافية ص ١١ .
- (٥) د . مصطفى السنجرجي المختل في علم العروض والقافية ص ١٨ .
- (٦) د . محمد بدوي المختون دراسة نظرية في علم العروض والقافية ص ٩ .
- (٧) د . إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص ٥١ .
- (٨) المعيار في أوزان الأشعار ص ١٤ . وقد اعتبر الشنتريني المتحرك فاء عمودية^٢ والساكن^٣ ولكننا اثنا المشهور باستخدام الشرطة المائلة للمتحرك والدائرة الصغيرة للساكن .
- (٩) الكافي في العروض والقوافي للتبريزي ، ص ١٨ .
- (١٠) د . عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ص ٧٧ ، ص ٧٨ .
- (١١) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٧٩ .
- (١٢) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ٣ .
- (١٣) البشير بن سلامة مقال بعنوان «فاعلاتن» - مجلة الشعر يوليو ١٩٧٧ .
- (١٤) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٥) ديوان المتنبي ج ٤ ص ١٦٥ .
- (١٦) ديوان امرئ القيس ص ١٥١ .
- (١٧) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (١٨) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .

- (١٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٣ .
- (٢٠) ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ .
- (٢١) الديوان ص ١٤٧ .
- (٢٢) الديوان ص ١٤٧ .
- (٢٣) الديوان ص ١٥٢ .
- (٢٤) ديوان ابن زيدون ص ٤٣ ، ص ٤٤ .
- (٢٥) الديوان ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٥ .
- (٢٦) ديوان جميل بن معمر ص ٦١ ، ص ٦٢ .
- (٢٧) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (٢٨) ديوان طرفة ص ١٢٩ .
- (٢٩) ديوان علقمة الفحل ص ٣٦ .
- (٣٠) ديوان ابن زيدون ص ٥٠ .
- (٣١) ديوان السموءل ص ٩٠ ، ديوان الحناسة ص ٥٦ .
- (٣٢) المعلقات السبع ، شرح د . سليمان العطار ، ص ٢٤٠ .
- (٣٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٥٨ .
- (٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١١٨ .
- (٣٥) أشعار العامريين الجاهليين ص ٥٧ .
- (٣٦) المفضليات ص ٢٩٢ .
- (٣٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (٣٨) ديوان الأعشى ص ٢٤٩ .
- (٣٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥٢ .
- (٤٠) ديوان الحنساء ص ١٥٠ .
- (٤١) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢١٩ .
- (٤٢) ديوان عنزة بن شداد ص ١٨٢ .
- (٤٣) الديوان ص ٣٠٨ .
- (٤٤) البيت لمعاوية بن مالك ، المفضليات ، ص ١٠٤ .

- (٤٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٢٧ .
- (٤٦) مجلة الشعر يوليو ١٩٨١ ص ١٦ ، ص ١٨ .
- (٤٧) الحماسة الصغرى ص ٢٠٥ ، وديوان دريد بن الصمة ص ٣٤ ، ص ٣٥ .
- (٤٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٥٦ .
- (٤٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣ .
- (٥٠) كتاب الكافي ص ٦٤ .
- (٥١) شرح تحفة الخليل ص ١٨٣ .
- (٥٢) ديوان الأعشى ص ٢٠٥ .
- (٥٣) ديوان الأعشى ص ٢٠٣ .
- (٥٤) الحماسة الصغرى ص ١٥١ .
- (٥٥) انظر ديوان ابن المعتز ج ١ والقصيدة ص ٣٥٤ ، ص ٣٥٥ وهي من ١٨ بيتاً .
- (٥٦) ديوان عنتر بن شداد ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٠ .
- (٥٧) ديوان الحماسة لأبي تمام ج ٢ ص ٤٨ .
- (٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
- (٥٩) ديوان الأعشى ص ٧٠ .
- (٦٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٢ .
- (٦١) أشعار العامريين الجاهليين ص ٦١ .
- (٦٢) نفس المرجع ص ٥٥ .
- (٦٣) ديوان صريع الغواني ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٥ .
- (٦٤) اللزوميات ص ١٧٧ .
- (٦٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٤ .
- (٦٦) ديوان الهذليين ج ١ ص ٣ .
- (٦٧) ديوان الأعشى ص ١٥٧ .
- (٦٨) الديوان ص ٤١١ .
- (٦٩) الديوان ص ٤١١ .
- (٧٠) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٥٤ .
- (٧١) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٧ .

- (٧٢) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٣ .
 (٧٣) الأصمعيات ص ١٥٣ .
 (٧٤) ديوان الأعشى ص ٣٣١ .
 (٧٥) ديوان ابن المعتز ج ١ ص ٣٥٢ .
 (٧٦) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .
 (٧٧) ديوان الأعشى ص ٣٢١ .
 (٧٨) ديوان عبيد بن الأبرص ص ٢٦ .
 (٧٩) ديوان ابن المعتز ص ٤١٠ .
 (٨٠) ديوان أبي فراس الحمداني ص ١٥٤ / ١٥٥ .
 (٨١) ديوان عبيد بن الأبرص ص ١٢٢ .
 (٨٢) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٤ .
 (٨٣) نفسه ص ٨٤ .
 (٨٤) الكافي في علم العروض والقوافي ص ٨٥ .
 (٨٥) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
 (٨٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٦ .
 (٨٧) ديوان ابن عبدربه ص ١٧٦ ، ص ١٧٧ .
 (٨٨) ديوان ابن المعتز ص ٥٧ .
 (٨٩) ديوان الحطاس ج ٤ ص ١٩١ .
 (٩٠) عدى بن زيد ص ١٤٠ ، ص ١٤١ ، ويلاحظ أن العروضيين استشهدوا على النمط الثاني من الوافر بالبيت الأول لعدى بعد أن سكنوا اللام مخالفين الأصل .
 (٩١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٨ .
 (٩٢) الأغاني ج ١٢ ص ١٩٨ .
 (٩٣) الأغاني ج ٢١ ص ٢٧٠ .
 (٩٤) المفضليات ص ١٩١ ، ص ١٩٢ ، ص ١٩٣ .
 (٩٥) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٩٩ .
 (٩٦) الأغاني ج ٢١ ص ١٩٧ .

- (٩٧) ديوان ابن المعتز ص ٤٤٤ .
- (٩٨) ديوان ابن عبدربه ص ١٥٣ .
- (٩٩) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٩ .
- (١٠٠) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .
- (١٠١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ٢٠١ .
- (١٠٢) الكافي في العروض والقوافي ص ٣٤ .
- (١٠٣) ديوان ابن المعتز ص ٥٤ ، ص ٥٥ .
- (١٠٤) الأغاني ج ٢٢ ص ١٧٩ .
- (١٠٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٥١ .
- (١٠٦) موسوعة الشعر العربي ص ١٢٩ ، ص ١٣٠ .
- (١٠٧) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٤ .
- (١٠٨) ديوان الأعشى ص ٥٩ ، ص ٦١ .
- (١٠٩) ديوان ابن عبدربه ص ١٢٤ .
- (١١٠) نفس المرجع ص ٦٤ .
- (١١١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٨ .
- (١١٢) شرح تحفة الخليل ص ٢٦٤ .
- (١١٣) الأغاني ج ١٧ ص ٢٨٤ .
- (١١٤) المفضليات ص ٢٨٨ .
- (١١٥) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .
- (١١٦) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٩٦ .
- (١١٧) الأغاني ج ٢٢ ص ٢٠٢ .
- (١١٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٧٦ .
- (١١٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٣٨ .
- (١٢٠) ديوانه ص ١٥٦ .
- (١٢١) ديوان الأعشى ص ٣٨٣ .
- (١٢٢) ديوان حميد بن ثور ص ٦٣ .

- (١٢٣) الديوان ص ٩٦ .
- (١٢٤) شرح تحفة الخليل ص ٢٠٥ .
- (١٢٥) ديوان ابن المعتز ص ٤٣٢ .
- (١٢٦) ديوان ابن المعتز ص ٦٥ ، ص ٦٦ .
- (١٢٧) ديوان مسلم بن الوليد ص ٢٤٠ .
- (١٢٨) الأغاني ج ١٨ ص ١٥٧ .
- (١٢٩) الأغاني ج ١٨ ص ١١ .
- (١٣٠) ديوان الشماخ بن ضرار ص ٤٠٠ ، ص ٤١٣ .
- (١٣١) ديوان رؤية تحقيق وليم بن الورد البوسني ص ٢٨ .
- (١٣٢) انظر الديوان ص ١ .
- (١٣٣) ديوان أبي نواس ص ١٩٧ .
- (١٣٤) ديوان الشماخ بن ضرار ، ص ٣٧١ / ٣٧٢ .
- (١٣٥) ص ٣٧٧ ، ص ٣٧٨ ديوان الشماخ بن ضرار
- (١٣٦) ديوان بشار ص ٣٧٧ .
- (١٣٧) ديوان جميل ص ٢١٣ .
- (١٣٨) ديوان بشار ص ١٤٠ ، ص ١٤١ .
- (١٣٩) مسرحية مجنون ليلى ص ٧١ .
- (١٤٠) ديوان دريد بن الصمة ص ٩٣ .
- (١٤١) الديوان ص ٦٦ وهي من ثمانية أشطار .
- (١٤٢) ديوان صريع الغواني ص ١٩٤ .
- (١٤٣) ديوان ابن وكيع التنيسي ص ٧٥ .
- (١٤٤) أهدى سبيل ص ٧٣ ، وديوان أبي فراس ص ١٢٥ .
- (١٤٥) الكافي للتبريزي ، ص ٩٦ .
- (١٤٦) الأغاني ج ١٨ ص ٢٩٧ .
- (١٤٧) مختارات من شعر الشريف الرضي ص ٧٦ .
- (١٤٨) ديوان فيس بن الأسلت ص ٧٦ .

- (١٤٩) ديوان الأعشى ص ٢٢٥ .
- (١٥٠) أنظر رأى د . ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ص ٩٠ .
- (١٥١) شرح نكتة الخليل ص ٢٦٣ وديوان رؤية بن العجاج ص ١٣٦ الأرجوزة . ٤٩ .
- (١٥٢) شرح نكتة الخليل ص ٢٣٦ ، وديوان رؤية بن العجاج ص ٤٨ الأرجوزة . ١٩ .
- (١٥٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٠٤ .
- (١٥٤) ديوان الأعشى ص ١٨٩ .
- (١٥٥) المفضليات ص ٣٢٢ ، ص ٣٢٣ .
- (١٥٦) المفضليات ص ٢٨٦ .
- (١٥٧) مختارات من شعر الشريف الرضى ص ٧٥ ، ص ٧٦ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٩٥ .
- (١٥٩) ديوان أبي القاسم الشابي ص ٧٦ .
- (١٦٠) ديوان المتنبي ج ٣ ص ٢١ ، ص ٢٢ .
- (١٦١) ديوان ابن عبد ربه ، ص ١٧٨ .
- (١٦٢) ديوان ابن المعتز ج ٢ ص ٢٢٠ .
- (١٦٣) الكافي في العروض والقوافي ص ١٣٣ .
- (١٦٤) العروض ، تهذيبه ، ص ٢٠٣ / ٢٠٤ .
- (١٦٥) ديوان النمر بن تولب ص ٥٥ ، ص ٥٧ .
- (١٦٦) ديوان أبي القاسم الشابي ص ١٦٧ .
- (١٦٧) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٦٨) ديوان عمر ص ١٧٣ .
- (١٦٩) التبريزي ، الكافي ص ١٠٣ .
- (١٧٠) الشنترفي ، المعيار ص ٧٠ .
- (١٧١) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٠١ .
- (١٧٢) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٥ .
- (١٧٣) ديوان ابن المعتز ص ٤٢٦ .

- (١٧٤) الكافي ص ١٠٤ .
- (١٧٥) العروض للحنفي ، ص ٤٨٤ .
- (١٧٦) ديوان ابن المعتز ، ص ٥١٨ / ٥١٩ .
- (١٧٧) المفضليات ص ١٥٤ .
- (١٧٨) الأغاني ج ٢٢ ص ١٢٥ .
- (١٧٩) الأغاني ج ٢ ص ١٤٥ .
- (١٨٠) ديوان الحماسة شرح الزوزني ص ١١ ، ص ١٤ .
- (١٨١) ديوان ابن عدي ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .
- (١٨٢) شعراء النصرانية ص ٦٢٥ .
- (١٨٣) الأغاني ج ٢٠ ، ص ٣٣٥ .
- (١٨٤) ديوان أبي نواس ص ٨٦ ، شرح تحفة الخليل ص ٢٦٨ .
- (١٨٥) ديوان ابن عدي ص ١١٠ .
- (١٨٦) حاشية المنهوي ص ٧١ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٤ .
- (١٨٧) أهدى سبيل إلى علمي الخليل ص ٩٣ ، المعيار في أوزان الأشعار ص ٨٥ .
- (١٨٨) أهدى سبيل ص ٩٤ .
- (١٨٩) نفسه ص ٩٤ .
- (١٩٠) ديوان البارودي ج ١ ص ١٦٩ .
- (١٩١) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٤ .
- (١٩٢) ديوان ابن المعتز ص ٩٩ ، ص ١٠٠ .
- (١٩٣) الكافي في العروض ص ١٣٩ .
- (١٩٤) شرح تحفة الخليل ص ٣٠٤ .
- (١٩٥) ديوان شوقي ج ٢ ص ١٢٢ ، ص ١٢٣ .
- (١٩٦) ديوان ابن المعتز ص ٢٥٤ .
- (١٩٧) ديوان أبي نواس ص ١٠٧ .
- (١٩٨) ديوان أبي نواس ص ٨٢ ، ص ٨٣ .
- (١٩٩) ديوان أحمد شوقي ص ٥٨ ، ص ٦٣ .

الفصل الثانى

القافية والتكرار الصوتى

أولاً : القافية

١ - مفهوم القافية :

القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من قصائد ، وسميت القافية ، لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلانا إذا تبعته ^(١) .

يقول الدكتور : إبراهيم أنيس « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن » ^(٢) .

وهناك تعريف آخر للقافية « أنها حرف الروى أى الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، وهذا التعريف قاله ثعلب ، ولم يأخذ به علماء العروض بعده ، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية ، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبواباً حسب حرف الروى ، وهو يسمى القافية » ^(٣) .

ولهذا فإن القصائد تنسب له فيقال لامية العرب ، وسينية البحتري وهمزية شوقي ، وما أشبه ذلك .

وقد اختلفوا في القافية ، فهي عند الخليل : من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ، مثل : تابا ، من قول الشاعر :

أقلنى اللوم عاذل والعتابا

وعند الأنخفش آخر كلمة في البيت مثل : العتابا ، بكاملها . وعند أبي علي :

قطرب ، وأبي العباس : ثعلب ، الروى « (٤) » .

وعلى هذا فإن قول امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

« القافية من هذا البيت عند الخليل (من عل) . وعند الأنخفش « عل »

وحده « (٥) » وعند الأخيرين اللام وحدها

ويرى القدماء أن « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً

حتى يكون له وزن وقافية » (٦) .

وذكر السكاكي في مفتاح العلوم « أن الشعر موزون مقفى ، وألغى بعضهم

التقفية ، وهي القصد إلى القافية ورعايتها ، لا تلزم الشعر ، لكونه شعراً بل لأمر

عارض ، ككونه مبصرعاً ، أو قطعة ، أو قصيدة ، أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس

للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جار من الموزون مجرى كونه

مسموعاً ، ومؤلفه ، وغير ذلك ، فحقه ترك . التعرض ، ولقد صدق « (٧) » .

فالوزن إطار عام للموسيقى التي تتشكل وفقاً لها قصيدة من القصائد ، والقافية تمثل

نوعاً من الختام لأبيات القصيدة ، وفي إطار القافية الواحدة يمكن أن تتعدد البحور ،

وفي إطار البحر الواحد يمكن أن تتعدد القوافي .

« فالقافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها ، وأن هذه الأصوات

لغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن

يتأق بعده حركة أو يكون بلا حركة . وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في

حدوث النغم في الأبيات . وهو مشلول عن الإيقاع الموحد ، ووحدة النغم بالقصيدة ،

وإن كان لا صلة له بجمهور الإيقاع الذي وجدناه بالشعر العربي ممثلاً فيها أسماء الخليل

بالتد « (٨) »

فالقافية جزء من الوزن الشعري للبيت وهي مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعياً ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات .
وقد عالج بعض الشعراء المحدثين النظم بغير قافية ومن ذلك قول جميل صدق الزهاوي^(٩)

يعيش رنخي العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما في بنى الأرض العريضة قادرُ ينصف ويلات الحياة قليلاً
أفى الحق أن البعض يشيع بطنه وأن بسطون الأكثرين تجوعُ

فالشاعر لم يلتزم نوعاً أو رويًا ، فالقافية الأولى مؤسسة والقافيتان الأخريان غير مؤسستين ، ولهذا لا نجد توافقاً صوتياً ، أو إيقاعياً بين (مناكيد - قليلاً - تجوع) وهي على التوالى (مفاعلين - فعولن - فعولن) وقد سبب هذا الاختلاف تناقضاً بين هذه الأبيات ، حيث جاء الإيقاع مختلفاً من حيث الوزن العروضى أيضاً فأفقد الأبيات إنسيابها وترابطها الإيقاعى ولو اتحد الضرب ونوع القافية وكان الروى من مخارج متشابهة لأمكن للشاعر أن يحقق الترابط الإيقاعى بين الأبيات .

ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية :

١ - الروى : وهو الحرف الذى يلزم تكراره فى نهاية كل بيت ، وإليه تنسب القصيدة ، فيقال لامية المهلهل ، وعينية أبى ذؤيب ، ورائية الخنساء .

وجميع حروف المعجم تكون رويًا .. ويستثنى الألف فى مثل قاما ، وألف الإطلاق ، والألف التى تتبين بها الحركة نحو أنا وحيلا ، والألف التى تكون بدلاً من التنوين نحو : رأيت زيداً ، والألف التى تكون بدلاً من النون الخفيفة نحو قوله : « صبرت أم لم تصبرا » .

وكل ألف سوى هذه تكون رويًا ، والياء التى تكون للإطلاق لا تكون رويًا ، والياء فى مثل « قومى » و « اذهبى » لا تكون رويًا ، وكل ياء سواهما تكون رويًا . وواو

الإطلاق لا تكون رويًا ، وكذلك واو الجمع نحو : قوموا واذهبوا ، .. والهاء التي تشين بها الحركة نحو اقصه وارمه لا تكون رويًا ، ولا الهاء التي للتأنيث نحو طلحة وحمنة ، ولا هاء الإضمار ، نحو ضربته ، وضربتها ، فإذا سكن ما قبل الهاء كان رويًا نحو قوله : ليس خليلي بالخليل أنساه حتى أرى مصيحه وممسهاء والهاء التي من الأصل قد تكون رويًا ومن ذلك قول رؤبه :

قالت أيلى لى ، ولم أسيو
ما العيش إلا غفلة المدلج
لما رأتنى خلق المموو
بعد غداني الشباب الأبلو^(١٠) .

٢ - الوصل :

يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء ، سواكن يتبعن ما قبلهن ، يعنى حرف الروى فإذا كان مقسوماً ، كان ما بعدها الواو ، وإذا كان مفتوحاً كان ما بعدها الألف ، وإذا كان مكسوراً كان ما بعدها الياء . والحرف الرابع الهاء ساكنة ومتحركة^(١١) .

« فقد تكون الهاء فى الوصل أربع حالات ، ضم وفتح وكسر وسكون ولا يكون غيرها إلا ساكناً »^(١٢) .

وقد تكون الألف والياء والواو للترنم بإشباع حركة الروى ، كإشباع الضمة من « الزلل » والفتحة فى (استماعاً) والكسرة فى (المالى) وقد تكون هذه الحروف أصلية كواو الجمع والألف المقصورة وياء المتكلم^(١٣) .
فالألف نحو قول الأعشى^(١٤) :

غشيت لىلى بلىلى خدورا وطاليتها ونذرت النذورا
فالراء هى الروى ، والألف بعدها ، وصل فالألف هنا للترنم .

أما الواو ففى قوله أيضاً^(١٥) :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ
فالواو تأتى من إشباع ضمة اللام فتنتطق «الرجلو» للترنم .
والياء مثل قوله أيضاً^(١٦) :

قد طفت ما بين بانقياً إلى عدن وطال في العجم ترحالى وتسيارى
فكان أوفاهم عهداً وأمنهم جاراً أبوك بعرفٍ غير إنكارٍ
فالوصل هو الياء التى جاءت ضميراً للمتكلم في البيت الأول ، ثم الياء الناشئة من
إشباع كسرة الراء في البيت وهو للترنم .
والهاء ساكنة نحو قول أبي تمام^(١٧) :

إذا المرء لم تستخلص الحزم نفسه فذروته للسحادات وغاربة
والهاء متحركة نحو قول الأعشى^(١٨) :

رحلت سمية غدوة أجهلها غصبي عليك لما تقول بدالها
فاللام « روى » والهاء بعدها وصل ، وسمى الوصل وصلاً لأنه وصل حركة حرف
الروى ، وهذه الحركات إذا اتصلت واستطالت نشأت عنها حروف اللين^(١٩)

٣- الخروج :

وهو حرف متولد من إشباع حركة هاء الوصل المتحركة ، ويكون بثلاثة أحرف
وهى الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل^(٢٠) .
فالألف نحو قول مسلم بن الوليد^(٢١) :

في مقلتيك صفاء السحر ناطقة بلفظ واحدة شئ معانيها

والياء نحو قول ظافر الحداد^(٢٢) :

بدا شيبه قبل ابتداء شبابه وولى الصبا عنه عقيب اغترابه
فالخروج هو الياء الناشئة من إشباع كسرة الهاء أمّا الروى فهو حرف الباء .
- وأمّا الواو فنحو قول رؤية :

ويلد عامية أعمأوهو

« وإنما سمي خروجاً ليهوزه وتجاوزته للوصول التابع للروى »^(٢٣) .

٤- الراء :

وهو حرف مد أولين قبل الروى مباشرة ، سواء أكان ألفاً أم واواً أم ياءً سواء كن
فالألف مثل قول ابن المعتز^(٢٤) :

أسرع الشيب إلى بهم كان يدعوه أحب الدعاء
فالهمزة هي الروى والألف التي سبقتها هي الراء .

أما الواو والياء فإنهما قد يجتمعان في قصيدة واحدة في حين لا يكون مع الألف
غيرها ، ومن ذلك قول ابن المعتز^(٢٥) :

لبست صفرة فكم فنتت من أعين إذ رأيتها وعقلو
مثل شمس في الغرب تسحب ذيلاً صبغت به بزغفران الأصيل
وكان المسواك يمتاح خمراً حين تجريه فوق ثغر صقيل
أنت ياعاذنى بهجرى أولى ربّ فرق بينى وبين العذولو
٥- التأسيس :

وهو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى النخيل ، وهو متحرك ، وهو ألف لازمة
في قوافي الأبيات جميعها ، وتركها في بيت يكون عبأ وتعرف ألف التأسيس بالقرينة

ففي قول عنزة^(٢٦) :

الشامى عرضى ولم أشتمها والناذرين إذا لم القهما دمي
ليست الألف في القهما ألف تأسيس ، لأن الأبيات الأخرى للقصيدة غير مؤسسة
وليس لأنها من كلمة غير كلمة القافية ، فلا يلزم ورودها في كل أبيات القصيدة ، أما
قول عطية بن الخرع^(٢٧) :

فإن شتتما ألقحما ونتجبا وإن شتتما مثلاً بمثل كما هما
وإن كان عقل فاعقلا لأنحكما بنات الخاض والفصال المقاحا
فالألف في « كما هما » ألف تأسيس لأنه بارزتها ألف التأسيس في « المقاحما » .

٦ - اللخيل :

وهو الحرف الذي يأتي بين الروى وألف التأسيس ، ويكون متحركاً وهو الهاء والحاء
في البيتين السابقين فالليم هي حرف الروى وقد فصلت الهاء بينها وبين ألف التأسيس في
البيت الأول ، وفصلت الحاء بينها وبين ألف التأسيس في البيت الثاني .
وقد يتكرر هذا الحرف في بعض الأبيات دون لزوم .

ج - عيوب القافية :

١ - الإيطاء :

وهو أن يكرر الشاعر الكلمة التي تأتي في نهاية البيت بلفظها قبل سبعة أبيات .
ويرى القدماء أن هذا يدل على ضعف الشاعر ، وقد أجاز بعض الدارسين تكرار
الكلمة أكثر من مرة ، إذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام^(٢٨) .
« أو كان في إعادتها متعة للنفس كلفظ الجلالة أو اسم المحبوب^(٢٩) » .
وذكر الشزى أن الإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد فإن
كان بمعنيين لم يكن إيطاء^(٣٠) .

وذهب الخليل إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفق معناهما أو اختلف فهو إبطاء ، نحو « الثغر » تريد القم ، وثغر تريد الحرب .. وإذا كان الاسم ينصرف إلى فعل نحو (ذهب تريد الثبر) وذهب تريد الذهاب فلا يجعله إبطاء لأن العوامل لا تقع عليهما ^(٣١) .
والذي أراه أن الشاعر المجيد المتمكن لا يجد هناك حاجة إلى التكرار فإذا كرر كلمة فإن هذا التكرار يأتي إضافة للمعنى وتقوية له ، ولا يأتي لضرورة .

٢ - الإقواء :

وهو اختلاف حركة الروى في قصيدة واحدة ، بأن يحمي بيت مرفوعاً وآخر مجروراً أو منصوباً ومن ذلك قول حسان بن ثابت ^(٣٢) :

لا عيب في القوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافلته مثقب نفخت فيه الأعاصير

٣ - الإصراف :

وهو اختلاف المجرى بفتح وكسر ، أو بفتح وضم ، والمجرى حركة الروى المطلق أى المتحرك ، ومنه قول الشاعر ^(٣٣) :

أريتك إن منعت كلام يحبي أتمنعني على يحبي البكاء
ففى طرفي على يحبي سهاد وفي قلبي على يحبي البلاء

٤ - الإكفاء :

هو اختلاف حرف الروى في قصيدة واحدة . وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة الخارج . ومن ذلك قول الشاعر ^(٣٤) :

ولما أصابني من الدهر نبوة شغلت وألهى الناس عني شئونها
إذا القارع المكفى منهم دعوته أبرر وكانت دعوة يستديمها

٥ - الإحازة :

وهي كالإكفاء غير أن الاختلاف هنا يكون في الحروف بعيدة الخارج ومن ذلك قول العجيز السلولى (٣٥) :

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن البقاء قليلُ
رأى من رفيقيه جفاء وبيعة إذا قام يبتاع القلاص ذميمُ
فقال لخليه ارحلا الرجل إننى بمهلكة والعاقبات تدورُ
فبيناه يشرى رحله قال قاتل لمن جمل ربحو الملاط نجيبُ
والآيات تتصل ببعضها اتصالاً موضوعياً والقافية مطلقة مردوفة ولهذا فإن تغيير حرف الروى لم يؤثر تأثيراً واضحاً في وحدة الآيات .

ويرى الدكتور عوفى عبدالرءوف أن هذه الآيات تمثل نوعاً من ثورة الشاعر القديم على القافية « حيث أتى في شعره بما لا يتفق وأحكامها ، وإنما كان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة » (٣٦) .

٦ - التضمين :

تعلق البيت بالبيت الذى يليه كأن يأتي المبتدأ أو الفعل فى البيت ، ثم يأتي الخبر أو الفاعل فى البيت الذى يليه .

ويعرفه التنوخى بأنه « تمام وزن البيت قبل تمام المعنى » ومنه قول النابغة (٣٧) :

وهم وردوا الجفار على نعيم وهم أصحاب يوم عكاظ إننى
شهدت لهم مواطن صالحات أتيتهم بودّ الصدر منى
فقد جاءت « إننى » فى نهاية البيت الأول ثم جاء خبر إن فى بداية البيت الثانى ، ولا شك أن هذا يفتت وحدة الجملة ~~وتدققها حيث ينتهى~~ الإيقاع قبل الجملة وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك فى دراستنا للتناسب بين الوزن والبناء اللغوى .

٧- السناد :

هو عدم مراعاة الشاعر للتناسب قبل حرف الروى سواء في الحروف أو الحركات وهو خمسة أضرب :

١- سناد التأسيس : وهو أن يأتي بيت مؤسساً ، وبيت غير مؤسس كقوله (٣٨) :

لو ان صدور الأمر يبدون للفقى كأعقابيه لم تلقه يتندم
إذا الأرض لم تجهل على فروجها وإذا لي عن دار الهوان مراغم

٢- سناد الردف : وهو أن يحمي بيت مردوفاً وبيت غير مردوف ، ومن ذلك قول الشاعر (٣٩) :

إذا كنت في حاجة مرسلأ فأرسل حكيماً ولا توص
وإن ناصح منك يوماً دنا فلا تنأ عنه ولا تحصه
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور لبيباً ولا تنقصه

٣- سناد الإشباع : وهو تغيير حركة الدخيل فيرد مضموماً ومكسوراً أو مضموماً ومفتوحاً أو مكسوراً ومفتوحاً . وورود الضمة مع الكسرة غير معيب ، أما ورودها مع الفتحة فمعيب . ومن أمثلة السناد قول الشاعر (٤٠) :

ولما أبت عيناى أن تتركا البكا وأن تحبسا سح الدموع السواكبر
تتأبى كى لا ينكر الدمع منكر ولكن قليلاً ما بكاء التاؤب

٤- سناد الخلط : وهو اختلاف حركة ما قبل الودف بحركتين متباعدين ومن ذلك قول أمية بن أبي الصلت (٤١) :

تخبرك القبائل من معد إذا عدو سعاية أوليسينا
بأننا النازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقينا

٥ - سناد التوجيه : وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة ، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سناداً وإن جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة فهو سناد عند الخليل . وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سناداً لكثرة في أشطار العرب ومن ذلك قول امرئ القيس^(٤٧) :

فلا وأبيك ابنه العامري لا يدعى السقوم أنى أفر
نسيم بن مرٍّ وأشياءها وكندة حولي جميعاً صُبُر
إذا ركبوا الخيل واستلأموا نحرقت الأرض واليوم قَسُر

د - أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن :

١ - المتكاوس : وهو أن يجتمع أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول العجاج^(٤٨) :

هلا سألت طللاً وَحَمَمًا

وهذه من الحالات التي تتوالى فيها الحركات فتصبح مستعملين : مُتَعَلِّنٌ بعد حذف الثاني والرابع الساكنين ، ويرى التنوين أن « الغريزة تنفر منه . ولا يكون إلا فيها ضربه مستعملين »^(٤٩) .

٢ - المتراكب : وهو أن تنتهي القافية بثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن ومن ذلك قول الشاعر^(٥٠) :

وما نزلت من المكروه منزلة إلا وثقت بأن ألقى لها قَرْجًا
٣ - المتشارك : وهو أن تنتهي القافية بمتحركين بعدهما ساكن ومنه قول زهير^(٥١) :

ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمهم

٤ - المتواتر : وهو أن تنتهى القافية بحرف واحد متحرك بعده ساكن ومن ذلك قول الشاعر^(٤٧) :

وإننى لخلو للخليل وإنسى لمر لذي الأضعان أبدى له بُغضى
٥ - المترادف : وهو أن تنتهى القافية المردوفة بساكنين ومن ذلك قول طرفة بن العبد^(٤٨) :

من عاتدى الليلة أم من نصيحُ بت بهم ففؤداى قسريحُ
فالياء هى الردف وهو حرف مد ساكن يسبق الروى ثم جاء الروى ساكناً وهذا النوع يكون فى القوافى المردوفة .

٦ - المصمت : ويكون فى القوافى المقيدة غير المردوفة ، وإذا كان المترادف يشمل كل القوافى المقيدة المردوفة فإن المصمت يحى* فى بعض القوافى المقيدة غير المردوفة ومن ذلك قول أحدهم^(٤٩) :

رفعت أذيال الحفى وأرسعنُ مشى حيات كأن لم يفزعنُ
إن يمنع اليوم نساء تمنعنُ

هـ - أنواع القوافى من حيث الإطلاق والتقييد :
القوافى المطلقة :

١ - قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة بالهاء : ومن ذلك قول الأعشى^(٥٠) :

يا جارى ببنى فإنك طالقة كذاك أمور الناس غادر وطارقة
فالقاف وهى الروى متحركة وموصولة بالهاء وبينها وبين ألف التأسيس الراء « اللخيل » وهو حرف متحرك .

٢ - قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة باللام : ومن أمثلتها قول الأعشى^(٥١) :

أجدك ودعت الصبى والولائد . وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا

فالدال وهي حرف الروى مسبوقه بألف التأسيس التى يفصلها عن الروى حرف متحرك هو الصاد « الدخيل » وهي أيضاً موصولة باللين الناشئ عن إشباع فتحة الدال .

٣ - قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة بالهاء : ومنها قول الأعشى (٥٢) :

رحلت سمية غدوة أجالها غضبي عليك فما تقول بدالها
فاللام وهي الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين وموصولة بالهاء وألف الخروج .

٤ - قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبي (٥٣) :

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام
فاليم وهي الروى متحركة مسبوقه بالردف وهو حرف اللين ، وموصولة بالواو الناشئة عن إشباع الضمة .

٥ - قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين : ومن ذلك قول المتنبي (٥٤) :

ليس التعلل بالآمال من أرى ولا القناعة بالإقلال من شيمى
وما أظن بنات الدهر تتركى حتى تسد عليها طرقها هيمى
لم الليالى التى أضنت على جدنى برقة الحال واعذرنى ولا تلم
فاليم وهي الروى متحركة موصولة بالياء فى البيت الأول والثانى التى هي ضمير المتكلم والياء الناشئة عن إشباع كسرة الميم فى البيت الثالث . وهي مجردة من الردف والتأسيس .

٦ - قوافٍ مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء : مثل قول ابن المعتز (٥٥) :

يسكرنى مرة بخمرته ومرة بالقمتون من نظيرة

القوافي المقيدة

١ - قوافٍ مقيدة مؤسسة : ومن أمثلتها قول الأعشى^(٥٦) :

قالت سمية من ملحتُ فقلبتُ مسروق بن وائلُ
فاللام وهي الروى ساكنة قبلها الهزة المتحركة « الدخيل » المسبوقة بألف
التأسيس .

٢ - قوافٍ مقيدة مجردة من الردف والتأسيس : ومنها قول الأعشى^(٥٧) :

لعمرك ما طول هذا الزمنُ على المرء إلا عناء مُعَنُ
٣ - قوافٍ مقيدة مردوفة : ومنها قول الشاعر^(٥٨) :

من عائلتي الليلة أم من نصيح بت بهم فسفؤادي قسريحُ
فاللام وهي حرف الروى جاءت ساكنة وجاء الردف حرف اللين قبلها . ومنه قول
أبي العتاهية^(٥٩) :

يانفس ما أوضح قصد السيلُ خلقت بآنفس لأمر جليلُ
و - الالتزام :

أو لزوم ما لا يلزم :

١ - في القافية : وهو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروى ، حرفاً مخصوصاً أو حركة
مخصوصة^(٦٠) .

وقد يلتزم بالحرف والحركة معاً ومن ذلك قول أبي العلاء المعري^(٦١) :

ألا إنما الدنيا نحوس لأهلها فما في زمانٍ أنت فيه سعودُ
يوصي الفقى عند الحمام كأنه يمر فيقفى حاجة ويعودُ

وما يشئ من رجعة نفس ظاعن
تسير بنا الأيام وهي حشيئة
عرفت سجايا الدهر أما شروره
إذا كانت الدنيا كذاك فَعَلَّهَا
ولا يرهين الموت من ظل راكباً
وكم أنذرنا بالسيول صواعق
فالدال هي الروى ، وهي مردوفة بالواو وموصولة باللين وهو الواو الناشئة من
إشباع ضمة الدال .

وقد التزم الشاعر بالواو بالنسبة للردف وكان يمكنه أن يستخدم الواو والياء ، ثم
التزم حرف العين وحركتها قبل الردف .
وقد ينوع الشاعر في الحروف تنوعاً واعياً ومن ذلك قول أبي العلاء (٢٢) :

أما أصحاب فمروا وما عادوا
سر قديم وأمر غير مستصح
سيران ضلّان من روح ومن جسد
الملك لله لا تنفك في تعب
ولا يبرى حيوان لا يكون له
وما أوّل عند الدهر مصلحة
وبيننا بلقاء الموت ميعاد
فهل على كشفنا للحق إسعاد
هذا هبوط وهذا فيه إصعاد
حق تزييل أرواح وأجساد
فوق البسيطة أعداء وحساد
وإنما هو إتلاف وإفساد

فالروى هو الدال ، وهو مردوف بالألف ، وقد التزم الشاعر بالعين قبل الألف في
الآيات الثلاثة الأولى ثم التزم بالسين في الآيات الثلاثة الأخيرة ، وقد مهد لهذا التغير
بالسين والصاد في إسعاد وإصعاد التي تتوافق في الجرس مع ما التزمه في هذه الآيات
الأخيرة .

ولاشك أن هناك ضروب مصطنعة من الالتزام لم نشأ التعرض لها لما فيها من خروج
عن روح الشعر ، وروح البحث الذي آلينا أن نلتزم فيه بالشعر الجيد .

٢ - الالتزام في بناء البيت : التوهم أو البيت ذى القافيتين ويسميه البعض بالتشريع وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على واحدة منها^(١٣) .
ومن ذلك قول الحريري^(١٤) .

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى ، وقرارة الأكدار
دار متى ما أضحكك في يومها أبكت غدا ، تبأ لها من دار
وإذا أظلم سحابها لم ينتفع منه صدى ، لجهامة الغرار
غاياتها ما تنقضى وأسرها لا يفتدى ، بجلائل الأخطار
ووزن هذه الأبيات :

متفاععلن متفاععلن متفاععلن متفاععلن متفاععلن متفاععلن
فهو من بحر الكامل .

فإذا وقفنا على « الردى » و « غدا » و « صدى » و « يفتدى » أصبحت الأبيات من مجزوء الكامل وتكون كما يلي :

يا خاصب الدنيا الدنية إنها شرك الردى
دار متى ما أضحكك في يومها أبكت غدا
وإذا أظلم سحابها لم ينتفع منه صدى
غاراتها ما تنقضى وأسرها لا يفتدى

وقد وردت لهذا النمط نماذج عند شعراء العرب .. ، ففي طبقات الشعراء قال ابن سلام : سمعت سلمة بن عياش يقول : تذاكرنا جريراً والفرزدق ، والأخطل ، فقال قائل : من مثل الأخطل ! إن كان في كل بيت له بيتان إذ يقول^(١٥) :

ولقد علمت إذا الرياح تروحت هلع الرئال ، تكهن شمالا
أنا نعجل بالعبيط لضيفنا قبل العيال ، ونقتل الأبطال
فالبيتان يمكن أن يتنيا عند الرئال والعيال .

ثانياً : القافية الداخلية

نبنى إلى هذا المصطلح الدكتور محمد عوفى عبدالرؤف فقد ذكر القافية الداخلية وهي التي ترد داخل البيت أو سطر الشعر^(٦٦) .

وذكر أسماء كثيرة ستشير إليها إذا وجدنا لها نظيراً عند تناولنا لأنماط القافية الداخلية حيث إن ما ذكره يتصل بالقافية في الشعر الإنجليزى .

النمط الأول :

التصريع والتقفية :

الفرق بين المصريع والمقفى أن التصريع هو أن يقسم البيت نصفين ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع وتغير العروض للضرب ، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن وإن كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن .. والمقفى مماثلة الضرب من غير تغيير^(٦٧) .

فالقصيدة التي تأتى عروضها في بحر الطويل مفاعيلن ، وضربها مفاعيلن يأتى البيت المصريع : عروضه كضربه مفاعيلن بخالفاً كل أبيات القصيدة .
يقول المتنبي^(٦٨) :

نزور دياراً ما أحبُّ لها معنى ونسألُ فيها غير سكاّنها الإذنّا
ووزنه :

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
تقود إليها الآخذات لنا المدى عليها الكماة المحسنون بها الظنّا

ووزنه :

فَعُول مفاعِلين فَعُول مفاعِلن فَعُولن مفاعِلين فَعُول مفاعِلين
فالعروض في البيت الأول المصارع متحدة مع الضرب في التفعيلة أما في البيت غير
المصارع فإنها تختلف عن الضرب فهي مفاعِلن والضرب مفاعِلين .
والبيت المقفى هو البيت الذي تتماثل عروضه وضربه مع باقي أبيات القصيدة مع
اتفاق شطريه في القافية ومن ذلك قول امرئ القيس^(٦٩) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال
فالعروض في البيت المقفى مفاعِلن ، والضرب مفاعِلن ، وكذا البيت الثاني وباقي
أبيات القصيدة . وأكثر مطالع الشعر القديمة إما مصرعة ، أو مقفاة ، وإطلاق
مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريح أشهر .
فالقافية الداخلية هنا هي القافية التي وردت في نهاية الشطرة الأولى متحدة مع القافية
الأساسية للقصيدة .

النمط الثاني :

القافية الداخلية المترمة :

وفي هذا النمط نجد هناك قافية يلتزم بها الشاعر قد تختلف عن القافية الأولى ،
وهي قافية تأتي قصداً ومن ذلك قول أبي القاسم الشابي^(٧٠) :

يا بني أُمى تُرى أين الصباح قد تنقضى العمر والفجر بعيد
وطغى الوادى بمشوب النواح وانقضت أنشودة الفصل السعيد
أين ناي هل ترامته الرياح أين غاب أين محراب السجود
خبروا قلبي فما أقسى الجراح كيف طارت نشوة العيش الحميد

فالشاعر قد التزم قافية في نهاية الشطرة الأولى تختلف من حيث الروى والنوع عن
قافية الأبيات ولا شك أن الشابي قد تأثر بطريقة الوشاحين .

ومن أمثلة التبرام القافية الداخلية في الموشحات موشحة ابن سهل الإشبيلي المتوفى

نحو سنة ٦٥٠ هـ التي يقول فيها (٧١) :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى	قلب صب حله عن مكسر
فهو في حر وخفق مثلما	لعبت ربح الصبا بالقبس
يابدورا أشرقت يوم السنوى	غمررا تسلك نهج السفر
مالنفس في الهوى ذنب	منكم الحسنى وعن عيني النظر
أجتى اللذات مكلوم الجوى	والتداني من حبيبي بالفكر
كلما أشكوه وجدى بسما	كالريى بالعارض المتبجس
إذ يقيم القطر فيه مأتما	وهي من بهجتها في عرس
غالب لى غالب بالسودة	بأبى أفديه من جاف رقيق
ماعلمنا مثل ثغر نضدة	أقحوانا عصرت منه رحيق
أخنت عيناه منه العريدة	وفؤادى سكره ما إن يفيق
فاحم اللمة معسول اللمى	ساحر الطرف شهى اللعس
وجهه يتلو الضحى مبتسما	وهو من إعراضه في عبس
أياء السائل عن جرمى لديو	لى جزاء الذنب وهو المذنب
أخنت شمس الضحى من وجتيه	مشرقا للشمس فيه مغرب
ذهب الدمع بأشواقى إليه	وله خد بلحظى مذهب

فالشاعر يلتزم بقافية داخلية في كل أبيات الموشحة محدثاً بها إيقاعاً يتراكب مع إيقاع القافية الأساسية للقصيدة ، وهو إلى جانب ذلك ينوع من قوافي الأبيات في حين يلتزم بقافية الأقفال ابتداء من القفل الأول الذى ورد مطلقاً للموشحة ، وسوف نلقى مزيداً من الضوء على ذلك عند دراستنا للموشحة .

والشاعر سواء في الموشحة أو في المقطوعة التي عرضناها لأبي القاسم الشابي يلزم نفسه في القافية الداخلية ، بقافية لها أسس القافية وشروطها ، كما يلزم نفسه بنظام معين

يتبعه في قصيدته بالنسبة لهذه القافية ، ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدته
شاعر الفجر (٧٢) :

وشاعر في الفجر يسبح النهر	بسورة جلت على المأثم
خياله من سدره المنهى	ولحنه من وتر الأنجم
عفّ الترانيم إذا نصها	كادت تضيئ الطهر فوق الفم
معتبر اللحن ، إذا ما شدا	ورجع الأنغام في فجرو
تخاله مجرة والصدى	فوح التقى ينساب من ثغرو
وسائر الكون له معبدا	أترعه الإيمان من طهره
النور لما صاح في جوّ	هلل بالأضواء من فرحتو
ولاح كالنشوان من شدو	يرقص من بشر على صيحتو
كتم سر الشمس لم يزو	إلا لذاك الصبّ في نشوتو

وتسير القصيدة على هذا النظام لكل ثلاثة أبيات قافيتان : قافية داخلية وقافية
خارجية .

النمط الثاني :

القوافي الداخلية العرضية أو غير اللازمة :

وهي قوافٍ ترد في نهاية الشطرة الأولى وبينها نوع من الاتفاق مع القافية قد يكون
تاماً ، وقد يكون غير تام ، وهي تخلص نوعاً من الإيقاع داخل الأبيات .

ومنه ذلك قول ظافر الحداد (٧٣) :

تبدو شمس المعافى من بديته	إذا دجت في رويات النهى الظلم
له من العزم ما اشتدت مريرته	فليس يعقبه في فعله ندم
يرى من اليوم ما يأتي به غده	والشهر والعام حق ليس ينخرم
سعادة الدهر أن يأتي بيفتيه	تجربى ، وأيامه في قصده خدم
تناسب الناس طرا في محبته	كأنما جبلت من ذلك التسم

فالقافية الداخلية جاءت شبه عفوية لكنها أحدثت إيقاعاً داخلياً ربط بين الأبيات .

وقد يحدث الشاعر إيقاعاً قريباً من إيقاع القافية الأساسية ومن ذلك قول ابن المعتز^(٧٤) :

يا جائرا في حكمه وساخطا من جرمه
وعاملا بظلمته وجاهلا بعلمه
وقاتلا لمعبده ومسرّفا في ظلمه
وقد ينوع في إيقاع القافية ومن ذلك قول ابن المعتز في نفس القصيدة :

ورب ليل في الهوى ساهر عين نجمه
فمرّ يمشى مرحا ملوياً لكرم
سقى لأنسى منزلا أظلاله من كرم
كم فيه من يوم مضى بحمدٍ لا ذم
ومن ذلك أيضاً قول ليلى بن ربيعة العامري في معلقته^(٧٥) :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبى غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها تخلّقاً كما ضمن الوحي سلامها
دمن تجرم بعد بين أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها
رزقت مرابيع النجوم وصاها ودق الرواعد جودها فرهامها
ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم^(٧٦) :

وقد علم القبائل من معد قبابا لى بأبطحها بنينا
بأننا المطعمون إذا قدرنا وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأننا المانعون لما أردنا وأنا النازلون بحيث شينا
وأننا التاركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضينا
وأننا المعاصمون إذا أطعنا وأنا المعارمون إذا عصينا

ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة (٧٧) :

منازل الحى أقوت بعد ساكنها	أمت تروُدُ بها الغزلان والبقرُ
تبدلوا بعدها دارا وغيرها	صرف الزمان وفي تكراره غيرُ
وقفت فيها طويلا كى أسائلها	والدار ليس لها علمٌ ولا خبرُ
دار التى قادنى حين لرؤيتها	وقد يقود إلى الحين الفقى القدرُ
خود تضى ظلام البيت صورتها	كما يضى ظلام الخندس القمرُ
مجدولة الخلق لم توضع مناكبها	ملء العناق ألوف جيها عطرُ
مذكورة الساق مقصوم خلاخلها	فشمشيعٌ نثيبٌ منها ومنكسرُ
هيفاء لفاء مصقول عوارضها	تكاد من ثقل الأرداف تنبتُ

فالشاعر يجانس بين نهايات الشطرة الأولى ، وهو لا يلتزم بالشروط التى يلزم نفسه بها بالنسبة للقافية الأساسية ، ولا يلزم نفسه بنظام خاص يقدم من خلاله هذه القوافى الداخلية . ومن ذلك قول جميل بثينة (٧٨) :

فلو كان لى بالصرم يابن طاقة	صرمت ولكفى عن الصرم أضعفُ
لها فى سواد القلب م الحب ميعه	هى الموت أوكادت على الموت تشرفُ
وما ذكرتك النفس يابن مرة	من الدهر إلّا كادت النفس تلتفُ
وإلا علتنى عبرة واستكانة	وقاض لها جبار من الدمع يذرفُ
وما استطرفت نفسى حديثا لخللة	أسرُ به إلا حديثك أطرفُ

ثالثاً : التكرار الصوتي

يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى ، أو تكرارها لفظاً دون المعنى ، أو إلى التقسيم الداخلى للبيت حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد ، أو للبيت كله دون نظر إلى نظام الشطرين .

ويرى ابن رشيق أن الجناس أو التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة : وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى ^(٧٩) .

ويرى ابن الأثير أن حقيقة التجنيس أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً . وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك ، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء إلا أنه قد خرج من ذلك ما يسمى مجنيساً ، وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه ^(٨٠) .

فاللفظان إذا تشابها في الحروف واختلفا في المعنى يكون ذلك جناساً أو مجنيساً أما إذا تشابها لفظاً ومعنى فذلك يكون تكراراً لفظياً .

أما بالنسبة للسجع فيرى بعضهم « أنه يختص بالمتنثر .. وهو تواطؤ الفواصل في الكلام المتنثر على حرف واحد » ^(٨١) .

ويرى أن الأسجاع في المتنثر كالقوافي في الشعر ^(٨٢) .

وقيل إن السجع غير مختص بالمتنثر ^(٨٣) .

وقد أدخلوا التشطير والتصريح والمماثلة في إطار السجع ^(٨٤) .

كما أدخلوها في إطار التجنيس .

وحيث إن المصطلحات كثيرة فإننا سنشير إلى ما ورد في كتب البلاغة وأشباهها فيما يتصل بال تكرار الصوتي ، سواء أكان ذلك واقعاً في إطار الجناس أو السجع أو التكرار أو التقسيم في الشعر العربي .

وسوف نرى أن المصطلح قد لا يختلف عن غيره في الدلالة وقد يختلف من جهة أو أكثر وقد تكون التسمية غير دقيقة أو غير واضحة .

وسوف نستعرض هذه الأنماط والتقنيات التي يستخدمها الشعراء في إحداث توقيع صوتي في قصائدهم سواء أكان ذلك تكراراً للحروف أو الحركات أو الألفاظ ، أو كان تقسيماً داخلياً للأبيات ، وهي :

١ - التكرار :

ويكون بتكرار لفظة أو حرف أو حركة أو أسلوب أو تركيب .

ويرى ابن رشيق أنه « لا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق ، والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب . كقول امرئ القيس ، ولم يتخلص أحد تخلّصه فيما ذكر عبد الكريم وغيره ، ولا سلم سلامته في هذا الباب حيث يقول (٨٥) :

ديار لسلمى عافيات بنى الخال	ألحّ عليها كل أسحم هطّال
ونحسب سلمى لا تزال كمهدنا	بوادى الخزامى أو على رأس أو عالو
ونحسب سلمى لا تزال ترى طلاً	من الوحش أو ييضاً بميثاء محلالو
ليلى سلمى إذ تريك منضداً	وجيداً كجيد الرثم ليس بمعطالو

ويرى الدكتور عوفى عبد الرؤوف أنها تشبه قافية المطالع وهي اتفاق مطلع كلمتين أو أكثر في بيتين متالين (٨٦) .

ومن ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر (٨٧) :

وإنَّ صخرًا لمولانا وسيدنا	وإن صخرًا إذا نشئو لَنَحَارُ
وإن صخرًا لتأتسم الهداة به	كسأنه علم في رأسه نارُ

ومن التكرار قول عدى بن زيد مكرراً لفظة « الموت » (٨٨) :

لأرى الموت يسبق الموت شيء نغص الموت ذا الغنى والفقير
وهذا التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة
فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ، ومن هذا التنوع كثرت المصطلحات ، وكله واقع
في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي فمن التكرار الصوتي الذي لا يلتزم فيه الشاعر بتكرار
اللفظة قول الأعشى (٨٩) :

غشيت لسليلى بسليلى خلدورا وطالبتها ونذرت السندورا
فالشاعر يكرر : ليلي وليلى ، ونذر والنذور .
وهناك تكرار الصيغة ومن ذلك الأعشى (٩٠) :

فأقللت قوما وأعمرتهم وأخربت من أرض قوم ديارا
فالشاعر يكرر صيغة أفعل متصلة بتاء الفاعل المخاطب ثلاث مرات وهو تكرار
يعطى البيت بعداً إيقاعياً ظاهراً .

وقد يتصل التكرار بأسلوب من الأساليب فمن تكرار القدما لأساليب النفي
ما نراه في آخر البيت ، ومن ذلك قول المرقش الأكبر (٩١) :

مقابل بين العواتك والـ غسلف لانكس ولا تؤوم
وقول زهير (٩٢) :

يقسم ثم يسوى القسم بينهم معتدل الحكم لاهار ولاهشم
وقول الأعشى (٩٣) :

لامرئ يجعل الأداة لريب الد هسر لاسند ولازمال
وهناك التكرار في النفي الذي يشبه المقابلة ومنه قول زهير (٩٤) :

وما إن أرى نفسى نقيها كريمة وما إن تقى نفسى كريمة ماليا

وقول عبيد بن الأبرص^(٩٥) :

فما عيش من يرجو هلاكى بضائرى ولا موت من مات قبلى يغلدى
وقد يتكرر النفي بما يشبه القوافى الاستهلالية فى الشعر الإنجليزى .
ومن ذلك قول الأعشى^(٩٦) :

وما إن على قلبه غمرة وما إن بعظم له من وهن
وما إن على جاره تلفه يساقطها كسقاط اللجن
وقوله أيضاً مصوراً غيرة رجل على زوجته اللعوب :

فليس بمرع على صاحب وليس بمانع أن تحورا
وليس بمانعها بابها ولا مستطيع بها أن يطيرا

وهناك تكرار يجمع بين أكثر من أسلوب ومن ذلك ما قاله عبد قيس ابن خفاف
يوصى ابنه^(٩٧) :

وإذا همت بأمر شرّ فائتد	وإذا همت بأمر خير فافعل
وإذا أتتكَ من العدو قوارص	فاقرص كذاك ولا تقل لم أفعل
وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا	ترجو القواضل عند غير المفضل
وإذا لقيت القوم فاضرب فيهم	حتى يروك طلاء أجرب مهمل
واستغن ما أغناك ربك بالغنى	وإذا تصبى خصاصة فتجمل

فالتكرار يشمل تكرار الشرط ، والفعل الماضى ، والأمر ، إلى جانب تكرار بعض
الألفاظ والحروف فنجد تكراراً لحرف الراء فى الأبيات الثلاثة الأولى .

والتكرار اللفظى كما يلى :

إذا همت بأمر	وإذا همت بأمر
قوارص	فـقـاـقـرـص

استغنى . أغنىناك . الغنى

ومن أمثلة التكرار في الأمر ما قاله ذو الأصبع العذوانى (٩٨) :

أأسيد إن مالا ملكك ستفسر به سيرا جميلا
آخ الكرام إن استطعت ست إلى إخوانهم سبيلا
فاحفظ وإن شحط المزا ر أخا أخيك والزميلا
واشرب بكأسهم وإن شربوا به السم الشميلا
واركب بنفسك إن هممت بها الحزونة والسهولا
أهن اللثام ولا تكن لإخوانهم جملا ذلولا
وصل الكرام وكن لمن تخرجو مودته وصولا
ودع الستوانى فى الأمور ر وكن لها سلسا ذلولا
ودع الذى يعد العشب مرة أن يسيل ولن يسبلا
وابسط يديك بما ملكك ت وشيد الحب الأثيلا
واعزم إذا حاولت أمم ترايفرج الهم السخيلا
فأفعال الأمر تتكرر بصورة لافتة للنظر فى صيغ متعددة ، وإلى جانب تكرار هذه الصيغ فهناك تكرار صوتى على هذا النحو :

سر سيرا ، آخ إخوان ، أخا أخيك ، اشرب شربوا .

أهن اللثام ولا تكن ذلولا .

وصل الكرام وكن وصولا .

ودع وكن سلسا ذلولا .

أن يسيل ولن يسبلا .

الحسب الأثيلا .

وقد نجد الشاعر يكرر النهى ومن ذلك قول حاتم الطائى (٩٩) :

فلا تسألنى وأسألى أى فارس إذا بادر القوم الكنيف المسترا

ولانسألني واسألني أي فارس إذا الخيل جالت في قنأ قد تكسرا
فهو يكرر شطرة كاملة وهو نمط تكرر عند بعض الشعراء الجاهليين^(١٠٠).

ومن التكرار تكرار أسلوب الاستفهام ومنه قول امرئ القيس^(١٠١) :

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيد عظم وهل يعمن من كان أحدث عهده
وهل يعمن من كان أحدث عهده
ومن قول زهير بن أبي سلمى^(١٠٢) :

هل في تذكر أيام الصبأ فنذ أم هل لما فات من أيامه ردّد
أم هل يلامن بالك هاج عبرته بالحجر إذ شفه الوجد الذي يجد
ومن ذلك قول الخنساء^(١٠٣) :

فمن لقرى الأضياف بعدك إن هم قبا لك حلوا ثم نادوا فاستمعوا
ومن لهم حلّ بالجار فادع وأمر دهم من صاحب ليس يرقع
ومن للجلس مفحش للجلسه عليه مجهل جاهدا يتسرّع
ومن قول بشر بن أبي خازم^(١٠٤) :

أي المنازل بعد الحى تعترف أم ماصباك وقد حكمت مطرف
أم ما يكاؤك في دار عهدت بها عهدا فأخلف أم في آيها تقف
وهناك تكرار للقصر ومن ذلك قول الأعشى^(١٠٥) :

فلا وأبيك لانسعطيك منها طوال حياتنا إلا سنانا
وإلا كل أسمر وهو صلق كأن الليط أنبت خيزرانا
وإلا كل ذى شطب صقيل يقعد إذا علا العنق الجراننا

ومن تكرار القصر أيضاً قول عدى بن رعاء الغسائي^(١٠٦) :

ليس من مات فاستراح بيت إنمّا الميت ميت الأحياء
إنمّا الميت من يعيش ذليلاً سيثا باله قسليلاً الرجاء

فهذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي ولكل أسلوب إيقاعه الخاص ، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً ، حسياً أم معنوياً ، ولهذا فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية .

وسنرى في الصفحات التالية ضرباً من التكرار من خلال بعض المصطلحات البلاغية التي قدمها البلاغيون والدارسون .

فقد يكون التكرار تكراراً للحروف أو الحركات كما أشرنا . أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء ، أو أفعال ، أو تكراراً للصيغ .

وقد أشار إلى هذه الظاهرة أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في دراسته لموسيقى الشعر الجاهلي فقال « حقق الشاعر القديم التكرار الصوتي » بوسائل عديدة نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة :

أولها : تكرار حروف بعضها في كل بيت شعري على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتاً وإيقاعات موسيقية معينة . والثاني : تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً موسيقياً خاصاً لتؤدي بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية ، إلى توفير إيقاع موسيقى خاص بكل بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تنفق أو تختلف مع حركة القافية والروي ، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيراً ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد. »^(١٠٧) .

ولنتطع بعض الأبيات من ميمية علقمة بن عبدة لئلا نرى صورة لذلك التكرار الموسيقي .

يقول علقمة (١٠٨) :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم هل كبير بكى لم يقض عبرته
أم حبلى إذ نأتك اليوم مصروء إثر الأحبة يوم البين مشكوة

لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا رد الإماء جمال الحى فاحتملوا
عقلاً ورقماً تظل الطير تتبعه يحملن أترجة نضج العبير بها
بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا والجود نافية لئال مهلكه
والحمد لا يشتري إلا له ثمن والجهل ذو عرض لا يستزاد له
ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه كل الجبال قبيل الصبح مزوم
فكلها بالتزيدات معكوم كأنه من دم الأجواف مدموم
كأن تطايبها في الأنف مشوم عريفهم بأثا في الشر مرجوم
والبخل مبق لأهليه ومدموم مما تفضن به النفوس معلوم
والحلم آوأة في الناس معدوم أنى توجهه والمحروم محروم

ففى البيت الأول : تكرار للميم والتاء ، وفى البيت الثانى : تكرار لحرف الراء ،
وفى البيت الثالث : تكرار للميم والزاي والظاء ، وفى الرابع : نجد نوعاً من التآكل بين
الحى واحتملوا ، وال خامس : فيه تماثل بين نافية ومهلكة وتكرار اللام ، وفى التاسع
تكرار اللام والنون ، والعاشر تكرار اللام ، وفى البيت الأخير تكرار لفظى : (مطعم ،
مطعمه .. الغنم .. الغنم والمحروم محروم) وفيه ما يسمى بالمجاورة .

ولنتأمل أبياتاً للمتنبى يقول فيها (١٠٩) :

بسم التعلل ؟ لأهل ولا وطن أريد من زمنى ذا أن يبلغنى
لأنتلق دهرى إلا غير مكترث فما بدوم سرور ماسرت به
مما أضرب بأهل العشق أنهم ولا نديم ، ولا كأس ولا سكن
ماليس يبلغه فى نفسه الزمن مادام يصحب فيه روحك البدن
ولا يرد عليك الفاتى الحزن هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا

تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم في إثر كل قبيح وجهه حسنُ
ماكل ما يمتحن المرء يدركه تجرى الرياح بما لا تشتهي السفنُ
رأيتكم لا يصون العرض جاركم ولا يدر على مرعاكم اللبنُ
جزاء كل قريب منكم ملل وحظ كل محب منكم ضغنُ

في البيت الأول : تكرار للنفي وتقسيم ثلاثي للشطرة ، وتكرار للتثوين وللنون . وفي
الثاني نجد تكراراً معكوساً : زمنى أن يبلغنى .. يبلغه .. الزمن ، وفي الثالث والرابع
تكرار للرء . وفي الخامس تكرار للمد بالواو ، وللهاء ، وتكرار لصيغة الفعل الماضي
(فعل) ، وفي السادس تكرار للنون والتثوين ، وفي السابع تكرار للرء ، وفي البيت
الأخير نوع من التشطير .

وقد درس الأقدمون التكرار الصوتي في إطار مصطلحات كثيرة ، مقننين بذلك
لأنواعه . وتقسيمهم لأنواع التكرار الصوتي يدل على دقة النظر ، وعلى إمكانات اللغة
العربية وإمكانات الشعر العمودي الموسيقية ، وهي إمكانات يتيحها الوزن في صورته
المكتملة .

ويجب أن يُلاحظ أن بعض المصطلحات ترد في إطار المحسنات المعنوية ،
والمحسنات اللفظية بنفس الاسم في بعض الكتب القديمة كما أن النمط الواحد قد تعدد
أسماءه .

٢ - التقسيم .. أو القوافي الداخلية المتعددة :

ورد هذا النمط قديماً في أشعار الجاهليين بصور متفرقة ومن ذلك قول امرئ
القيس (١١٠) :

فتور القيام ، قطيع الكلا م ، تفر عن ذى غروب خصر
ومنه قول تأبط شراً (١١١) :

حال ألوية ، شهاد أندية قوال محكمة ، جواب آفاق

ومنه قول الأفوه الأودى (١١٣) :

سود غداثرها ، بليج محاجرها كأن أطرافها ، لما اجتلى الطنف
ويسمى أبوهلال العسكرى هذا التقسيم « الترصيع » وهو أن يكون حشو البيت
مסجوعا (١١٣) .

ويلفت النظر أن الاختساء قد استخدمت هذا النمط من التقسيم الذى تتعدد فيه
القافية الداخلية بكثرة ومن ذلك قولها فى وصف أنحيا (١١٤) :

فالحمد خلته ، والجود علته والصدق حوزته ، إن قرنه هابا
خطاب مفصلة ، فراج مظلمة إن هاب مفضلة ، أئى لها بابا
حال ألوية ، شهادة أنجبة قطاع أودية ، للوتر طلابا
فالشاعرة تلزم نفسها بتلك القافية الداخلية المتعددة ، إلى جانب القافية الأساسية
للقصيدة ، ولا شك فى أن هذا النمط كان منطلقاً لظهور ما سُمى بالمزدوج والموشحة
فما بعد .

ويمكننا عرض هذه الأبيات بصورة أخرى تشبه إلى حد كبير تلك التقنيات التى
استخدمها بعض الشعراء القدماء والمحدثين وبخاصة شعراء المهجر فتكون الصورة
كما يلى :

فالحمد خلته	والجود علته
والصدق حوزته	إن قرنه هابا
خطاب مفصلة	فراج مظلمة
إن هاب مفضلة	أئى لها بابا
حال ألوية	شهادة أنجبة
قطاع ألوية	للوتر طلابا

فالأبيات تصبح أشبه بالمرعبة أو المزدوج والشاعرة تحافظ على أن يأتى كل قسم أو
شطر على نفس وزن الشطرة الأخرى فالوزن كما يلى حسب كل بيت :

مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن
مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن
ومن ذلك قولها أيضاً وصف أخيها^(١١٥) :

حمال ألوية ، هباط أودية شهادة أندية للجيش جرار
فعال سامية ، وراذ طامية للمجد بانية ، تفنيه أسفار
نحار راغية ، ملجاء طاغية فكالك عانية ، للمعظم جبار
حامى الحقيقة ، محمود الخليفة مهـ لدى الطريقة ، نفاع وضار

وهناك نماذج كثيرة لهذا الضرب من التقسيم ومنه قول عبيد بن الأبرص^(١١٦) :

بُحًّا حناجرها ، هدلا مشافرها تسم أولادها في قرقر ضاحي
ومن ذلك قول المرقش الأكبر^(١١٧) :

بيض مفارقنا ، تغلى مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا
ومنه قول الأعشى^(١١٨) :

طويل النجاد ، رفيع العما د ، يحى المضاف ، ويعطى الفقيرا

وقوله أيضاً^(١١٩) :

كأن مشيتها ، من بيت جارنها مر السحابة ، لا ريث ولا عجل
هركولة فنق ، درم مرافقها كأن أخصصها ، بالشوك متعل
وقد يجمع الشاعر بين أنواع مختلفة من التقسيم مستخدماً ضرورياً من القوافي
الداخلية ، ومن ذلك امرئ القيس في قوله^(١٢٠) :

تروح من الحى أو تبستكر وماذا عليك بأن تنتظر
أمرخ خيامهم أم عسر أم القلب في إثرهم منحدر

برهرهه ، رودة ، رخصة كخرعوبة البانة المنفطر
فتور القيام ، قطيع الكلا م ، تفر عن ذى غروب خصر
كأن المدام ، وصوب الغمام وريح الخزامى ، ونشر القطر
يعمل به برد أنسابها إذا طرب السطائر المستحر

فهو يستخدم التقفية في البيتين الأولين ثم يقسم الشطرة الأولى من البيت الثالث
تقسيماً ثلاثياً مستخدماً كلمات متجانسة ، ثم يستخدم التقسيم الثانی في الشطرة الأولى
من البيت الرابع ثم يقسم البيت الخامس تقسيماً رباعياً . ونرى نوعاً آخر من التقسيم في
نفس القصيدة في وصفة للفرس (١٢١) :

وعين لها حادرة بادرة شقت مآقيهما من أحر
إذا أقبلت قلت دبابة من الخضر مغموسة في الغدر
وإن أدبرت قلت أنفية ملممة ليس فيها أثر
وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفها مسبطر
لها وثبات كوئب الظباء فوادٍ خسطاء ووادٍ مطر
وتعد كعدو نجاة الظبا ء أخطأه الحاذق المقتدر

٣- رد الأعجاز على الصدور :

وهو أنواع : منه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول .
ومن ذلك قول عنتره بن شداد (١٢٢) :

فأجبتها إن المنية منهل لا بد أن أسقى بكأس المنهل
وكذلك قول جرير (١٢٣) :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا أبشر بطول سلامة يامربع
ومنه ما يوافق أول كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الآخر كقول
الشاعر (١٢٤) :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى سريع
ومنه ما تكون الكلمة منفردة تقابل جمعها ومن ذلك قول الأعشى^(١٢٥) :
خلقت هند لقلبي فتنة هكنا تعرض للناس الفتن
وهناك أنماط أخرى ليرد الأعجاز على الصدور يمكن الرجوع إليها في كتب
البلاغة .

٤ - المجاورة :

« وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت تقع كل واحدة منها بجانب الأخرى أو
قريباً منها من غير أن تكون لغواً لا يحتاج إليه »^(١٢٦) .
ومن ذلك قول علقمة^(١٢٧) :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطمعه أنى توجهه والمحروم محروم
فنجد مطعم ومطعم ، الغنم والغنم ، المحروم ومحروم ، وهو نوع من التكرار اللفظي
يقع في كلمات متجاورة أو متقاربة ، ومن ذلك قول أبي هلال العسكري^(١٢٨) :
ألايسها وقد لبست حريرا فأحسبها حريراً في حرير
فأنس ثم لهو ثم زهر سرور في سرور في سرور
وهذا نمط من التكرار أو التزديد .

٥ - التلييل أو التطريف :

ويقع في نهايات الأشطار ، حيث تتشابه لفظتان أو أكثر في الحروف وتزيد أحدهما
عن الأخرى بحرف أو أكثر ، وقد تناوله القزويني في إطار الجنس الناقص ومن ذلك
قول أبي تمام^(١٢٩) :

يمدون من أيدي عواصي عواصم تصول بأسيا في قواصي قواصم
ومنه قول أحدهم^(١٣٠) :

أيها الصاحب الذي فارقت عبي
نحن في المجلس الذي يهب الراحة
نتعاطى التي تنسى من اللذذ
فأترى تلف راحة ومحييا
نسى ونفسي منه السنا والسنا
حة والمسمع الغنى والغناء
ذو والرقعة الهوى والهواء
قد أعدا لك الحيا والحياء
ومنه قول الخنساء (١٣١) :

إن البكاء هو الشفا ء من الجوى بين الجوانح
والذي نلاحظه أن من التذليل ما يأتي في أطراف الأبيات ولا تكون له علاقة في

الابتعاد مع الأبيات الأخرى ، ويكون هذا تذيلاً أو تطريفاً ، أما ما كانت له علاقة
مع غيره من الأبيات فإننا سندرسه في إطار التطريز .
وقد استخدم العسكري التذليل في إطار المعاني ، وهذا ما لا يتفق ودراسنا
الصوتية (١٣٢) .

٦ - التوشيح :

التوشيح هو أن يأتي الشاعر في حشو العجز باسم مثنى ثم يأتي باسمين مفردين هما عين
ذلك المثنى يكون الآخر منها قافية بيته (١٣٣) .
ومن ذلك قول البحتري (١٣٤) :

ومنى تساهنا الوصال ودوننا يومان : يوم نوى ويوم صدود
ويمكن أن يدخل هذا إذا تكرر في إطار التطريز كما سنرى .

٧ - التطريز :

وهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن كالطراز في
الثوب (١٣٥) .

ومن ذلك قول الخنساء (١٣٦) :

مشى السبقي إلى هيجاء مضلعة	له سلاحان : أنياب وأظفار
فما عجل على بوتطيف به	لما حنينان إصغار وإكبار
ترتع مارتعت حتى إذا اذكرت	فإنما هي إقبال وإدبار
لا تسم الدهر في أرض وأن رعت	فإنما هي نخان وتسجار
يوماً بأوجد منى يوم فارتقى	صخر وللدهر إحلاء وإمرار

فنحن نجد الشطرات الثواني قد انتهت بكلمات متوازنة ومتجانسة قبل القافية ، ومن ذلك أيضاً قول الخنساء أيضاً (١٣٧) :

نعمرت الدهر نهساً وحزاً	وأوجعت الدهر قرعاً وغمزاً
كأن لم يكونوا حتى يتقى	إذ الناس إذ ذاك من عزّ بزا
وكانوا سراة بني مالـك	وزين العشرة مجداً وعزاً
هم منعموا جارهم والنساء	يحضر أحشاءها الموت حفزاً
بيض الصفاح وسمر الرماح	فبالبيض ضربا وبالسر وخزاً
وخيل تكـدس بالدار عين	وتحت العجاجة يحمزن جمزاً
جززنا نواصي فرسانها	وكانوا يظنون أن لن تجزاً
فمن ظن ممن يلاق الحروب	بأن لن يصاب فقد ظن عجزاً
نعف ونعرف حق القرى	ونستخذ الحمد مجداً وكسزاً
ونلبس في الحرب نسج الحديد	ونلبس في الأمن خزاً وقسزاً

فالشاعرة تحشد كثيراً من الوسائل الإيقاعية في هذه الأبيات ، فإلى جانب التطريز نجد أيضاً رد الاعجاز على الصدور ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوفي حتى إن الأبيات تبدو مطرزة تطريزاً ومزركشة زركشة هي غاية في الدقة والتنوع .

٨ - التشطير :

وهو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتبادل أقسامها مع قيام كل منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه (١٣٨) .

وهو يتصل بالمبنى والمعنى ، ومنه قول أبي تمام (١٣٩) :

مصعد من حسنه . ومصوب . ومجمع من نعمته ومفروق
وقول أوس بن حجر (١٤٠) :

فتحدركم عيس إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب

٩ - التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل :

وهو نوع من المقابلة المعنوية والتركيبية ، ومنه قول الأعشى (١٤١) :

جاء الهوى في الرشد أدنى إلى التقى وترك الهوى في الغى أنجى وأوفق
وقوله أيضاً (١٤٢) :

أجارتكم بسل علينا محرم وجارتنا حل لكم وحليلها
وقوله أيضاً (١٤٣) :

لا يرقع الناس ما أوهى وإن جهدوا طول الحياة ولا يوهون مارقعا
لما يرد من جميع بعد فرقته وما يرد بعد من ذى فرقة جمعا
فهذا نمط من التركيب الثنائى يقوم على التقابل الذى يعتمد على تقنية اللغة .
ففى المثال الأول نجد التقابل كما يلى :

جاء الهوى + ترك الهوى .

فى الرشد + فى الغى .

أدنى + أنجى .

أما التقابل فى الأخير فكما يلى : لا يرقع الناس ما أوهى = لا يوهون مارقعا .

ما يرد من جميع = ما يرد من ذى فرقة .

فرقة + جمعا .

ولاشك أن التقابل التركيبي اللفظي يتولد عنه موسيقى ظاهرة ، أما المعنوي فيتولد عنه موسيقى خفية .

١٠ - التوشيح أو التبيين :

وهو يتصل بالإطار اللفظي والمعنوي .
وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره . وصدره يشهد

بعبجزة^(١٤٤)

ومنه قول الشاعر^(١٤٥) :

هي الدر مشوراً إذا ما تكلمت وكالدرّ منظوماً إذا لم تكلم
وقول الآخر^(١٤٦) :

فأما الذي يحصيهم فمكثر وأما الذي يطربهم فمقلل
ويمكن أن يضاف إليه ما سماه البعض بالعكس حيث يجعل الجزء الأخير منه في
الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل ومنه قول الشاعر^(١٤٧) :

جهلت ولم تعلم بأنك جاهل فمن لي بأن تدرى بأنك لا تدرى
وقول الآخر^(١٤٨) :

لسانى كتوم لأسراركم ودمعى نموم لسرى مديع
فلولا دموعى كتمت الهوى ولولا الهوى لم تكن لي دموع
ولاشك أن هذه الأنماط يدخل في إطارها بعض أنماط التجنيس ومن ذلك قول
الشاعر^(١٤٩) :

قدو الحلم منا جاهلٌ دون ضيفه وذو الجهل منا عن أذاه حلیم

ومن ذلك قول الشنفرى الأزدي^(١٥٠) :

وإنى لخلو إن أريد حلاوقى ومرُّ إذا نفس العزوف أمرت

وقول العجيز السلولى^(١٥١) :

يسرك مظلوماً ويرضيك ظالماً وكل الذى حملته فهو حامله
فهذه الخادج يمكن أن تقع فى نطاق التشطير أو فى نطاق التجنيس أو المقابلة أو
بعض المصطلحات الأخرى .

١١ - تشابه الأطراف :

تشابه الأطراف : هو أن يعيد الشاعر اللفظة التى وردت فى القافية فى أول البيت
الذى يلي البيت الذى وردت فيه^(١٥٢) .

ومن ذلك قول أبى ذؤيب الهللى^(١٥٣) .

وإن حديثاً منك لو تبدلنيه جنى النحل فى ألبان عوذٍ مطافل
مطافيل أبكار حديث تتاجها تشاب بماء مثل ماء المفاصل
حيث جاءت لفظة مطافل فى آخر البيت الأول ، ومطافيل فى أول البيت الثانى .

ومنه قول قيس لبنى^(١٥٤) :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتيم
يتيم جفاه الأقربون فجسه نحيل وعهد الوالدين قديم
ومنه قول عمر بن أبى ربيعة^(١٥٥) :

فلم أستطعها غير أن قد بدا لنا عشية راحت كفها والمعاصم
معاصم لم تضرب على الهم بالضحى عصاها ووجه لم تلحه السمائم

ولاشك أن هذا يحدث إيقاعاً متاعماً إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسي حيث يبدو أن الشاعر يركز البنية اللغوية حول محور لفظي هو مطافيل في النموذج الأول ، ويتم في الثاني ومعاصم في الثالث .

١٢ - التريد :

وهو أنواع شتى وقد عرفه ابن أبي الإصبع بأن يعلق التكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر^(١٥٦) .

ولست أدري لماذا اشترطوا تعليق المعنى في أحدهما بمعنى آخر والتريد مصطلح صوفي لا معنوي ، وأرى أن ذلك يمكن أن يكون متعلقاً بتريد لفظة ، دونما أى شروط أخرى وهو يلتقي مع التكرار والجناس ، والمجاورة ، وتشابه الأطراف .

ومن ذلك قول ذي الإصبع العدواني^(١٥٧) :

إني أبيُّ أبيُّ ذو عافِظٍ وابنُ أبيُّ أبيُّ من أبيين
لا يخرج القسر مني غير مأبية ولا ألين لمن لا يستغنى ليني
عف نلود إذا ما خفت من بلد هونا فليست بوقاف على الهون
كل امرئ صائر يوماً لشيئته وإن تخلق أنلاقسا إلى حين
قضى البيت الأول : نجد ترديداً متعدياً حيث تكررت لفظة « أبي » أربع مرات ثم انتهى البيت بجمعها (أبيين) .

وفي البيت الثاني : نجد ترديداً بين : ألين - ليني .

وفي الرابع هونا - هون .

وفي الخامس تخلق - أنلاقساً .

وهو نمط من التجنيس الصوفي . ولهذا التكرار أثره في البناء الموسيقي والمعنوي .

ومن ذلك قول قيس ليني^(١٥٨) :

إلى الله أشكو فقد ليني كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتيسم

يتيمٌ جفاه الأقربون فجسمه
بكت دارهم من نأيهم فتهللت
أمستعبرا ييكي من الشوق والهوى
تهيضني من حب لبي علائق
ومن يتعلق حب لبي قواده
فإني وإن أجمعت عنك تجلّساً
وإن زمانا شتت الشمل بيتا
أفي الحق هذا أن قلبك فارغ
فالشاعر في البيت الأول يكرر « إلى الله وأشكو... شكاً » ، « فقد » كما يكرر لفظة
« يتيم » في الأول والثاني ، ثم نجد لفظة بكت ، ييكي ، ييكي ، في الثالث والرابع .

كما نجد لفظة (حب) تكررت ثلاث مرات في الخامس والسادس . وتكرر قوله :
« حب لبي » مرتين ، ونماثل بين (يعيش وما عاش) .

ونجد تكراراً صوتياً لحرف النون في هذين البيتين وفي البيت الثامن نجد تكراراً
للشين وهو بمثابة تمثيل صوتي لحدث التشتت والعزق .
وهناك تكرار للفظه قلبي في البيت الأخير ونوع من المقابلة التي جاءت صفة لقلب
وأحدثت موسيقى خفية تتعلق بذلك التضاد بين المعاني .
ومن هذا نمط يقال له الصدى أشهر عند أصحاب الموشحات وله أنماط مختلفة .
ومن ذلك قول ابن زهر الإشبيلي في إحدى الموشحات (١٥٩) :

قلبي من الحب غير صاح .. صاح
وإن لحاني على الملاح .. لاح
وإنما بسفينة اقتراحي .. راحي
وإن دري قصر وشاني .. شاني

١٣ - التعطف :

وهو يشبه التزديد ، وهو أن تذكر اللفظ ثم تكرر المعنى مختلف ويكون في القوافي .

ومن أجمل ما قيل في التعطف قول الشاعر^(١٦٠) :

يا طيب نعمة أيام لنا سلفت وحسن لذة أيام الصبا عودى
أيام أسحب ذيلي في بطالتها إذا ترنم صوت الناي والعود
وقهوة من سلاف الخمر صافية كالمسك والعنبر الهندي والعود
تسل عقلك في لين وفي لطف إذا جرت منك مجرى الماء في العود

فعودى الأولى : فعل أمر ، والثانية : آلة موسيقية ، والثالثة : نبات عطري
والرابعة : عود النبات .

١٤ - الإحصاء أو التسهم :

وهو أن يجعل قبل العجز من الفقر أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروى ،
ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزة إلى ما تستطيع

وهو يشبه التشطير والتوشيح ، والعكس . ومن ذلك قول جنوب :

فأقسم يا عمر لو نياك إذا نيا منك داء عضالا
إذا نيا لسيث عريسة مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا
وخسرق تجاوزت مجهولة بوجناء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار به شمس وكنت دجى الليل فيه الهلالا

أرادت مفيتاً نفوساً ، ومفيداً مالا فتقابلت مفيتاً بالنفوس ومفيداً بالمال ، وكذلك
قولها في البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمساً ، ولما ذكرت الليل جعلته هلالاً
لمكان القافية ولو كانت رائية لجعلته قرأ^(١٦١) .

وذكر ابن رشيق من جيد التسهيم قول بعضهم^(١٦٢) :

لو أننى أعطيت من دهرى المنى وما كل ما يعطى المنى بمسدد
لقلت لأيام مضين : ألا راجى وقلت لأيام أتين : ألا أبعدى

وكذلك قول الآخر^(١٦٣) :

حببى غداً لاشك فيه مودع فوالله ما أدرى به كيف أصنع
فيا يوم لأدبرت هل لك محبس وياغد لأقبلت هل لك مدفع
إذا لم أشيعة تقطعت حسرة وواكبدى إن كنت ممن يشيع
ويرى ابن رشيق أن هذه التسمية من تسهيم البرود ، وهو أن ترى ترتيب الألوان
فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده^(١٦٤) .

١٥ - التفويف :

المشبه بالبرد المقوف وهو الذى يخلط وشبه شئ من بياض وهو كقول جرير^(١٦٥) :

هم الأخيار منسكة وهديا وفي الهيجا كأنهم صقور
بهم حذب الكرام على المعالي وفيهم عن مساعتهم فتور
خلائق بعضهم فيها كبعض يؤم صغيرهم فيها الكبير
عن النكراء كلهم غـبـى وبالمعروف كلهم بصير
وقد جاء فى بديع القرآن لابن أبى الإصيص أن التفويف : إثبات المتكلم بمعان
شئ .. كل فن فى جملة منفصلة عن أنها بالسمع غالباً ، مع تساوى الجمل فى
الزنة^(١٦٦) .

ومنه قول المتنبي^(١٦٧) :

بسم التعلل لأهل ولاوطن ولانديم ولاكأس ولاسكن
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ماليس يبلغه فى نفسه الزمن

فهذا التقطيع والتجنيس يشبه تتابع الألوان ، ويصور إيقاعيا لحال الشاعر ، ومثاله قول النابغة الذبياني (١٦٨) :

فلله عينا من رأى أهل قبة أضر لمن عادى وأكثر نافعا
وأعظم أخلاقا ، وأكبر سيّدا وأفضل مشفوعا إليه ، وشافعا

١٦ - التسميط :

« وهو اعتاد الشاعر تصوير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل ، وسمى تسميطاً تشبيهاً بالسمط في نظمه » (١٦٩) .

وهو ضرب من التقسيم والترصيع ، ومن ذلك قول امرئ القيس (١٧٠) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخري حطه السيل من على

١٧ - الموازنة :

وهي أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء كقول امرئ القيس :

سلم الشطى ، عبل الشوى ، شنج النسا له حجبات مشرفات على الغالى (١٧١)
- ويمكن للموازنة أن تدخل في إطار ضروب أخرى مما سبق ذكره كالترسيم .

رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

رابعاً : التمثيل الصوتي للمعاني ، أو الأوناموتوبية

وقد عرض الدكتور محمد النويهي نماذج لهذه الظاهرة القديمة وما عرضه قول الأعشى في وصف محبوبته : هركولة فتق درم مرافقتها .

فهو يرى أن الأعشى قد تعتمد أن يأتي بهذه الألفاظ الضخمة ليصور الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا ، فالأعشى حين نطق بهذا الشطر تعتمد أن يغالي في تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الإعجاب والسرور^(١٧٢) :

وما عرضه قول امرئ القيس يصف حصانه^(١٧٣) :

على الذبل جياش كأن اهتزاه إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
ففي هذا البيت تمثيل صوتي للصورة التي رسمها الشاعر لحصانه .

وما أرى عرضه في هذا الإطار قول امرئ^(١٧٤) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل
فالراء حرف مكرر وتكراره مع التقطيع الظاهر في البيت إلى جانب تكرار الميم والتنوين يمثل لحركة الفرس وسرعته تمثيلاً صوتياً

ومن ذلك قول السموءل^(١٧٥) :

تسيل على حدّ الظبّات نفوسنا وليست على غير الظبّات تسيل

ففي البيت حديث عن نوع غريب من القتل ، فالنفوس - وليست الدماء - تسيل على حدّ الظبّات - لا على حدّ السيوف - وليست على غير الظبّات - (وهي جمع ظبة أي حدّ السيف) تسيل هذه النفوس .

وتكرار السين وتكرار الياء والظاء والمد بالآلف يمثل صوتياً لهذا النوع الغريب من الموت الذى يمثل موت الصفوة المختارة ، حيث يبدو كأنه موت هامس ذو طبيعة خاصة تختلف عما فى غيره من الموت من صخب وضجيج وبخاصة إذا كان فى ميدان القتال .

ولننظر إلى قول أبي ذؤيب (١٧٦) :

وتجلى لى لى شامتين أريهمو أنى لربب الدهر لا أتضعضع
فى الشطرة الأولى شبه حكاية للحركة النفسية المسيطرة على الشاعر ، ثم تأتى « أتضعضع » تمثيلاً صوتياً لما أصاب الشاعر من هدم وانكسار على الرغم من التنى .

وأكثر هذه الأفعال التى تأتى فى صيغة مضعف الرباعى تمثل حكاية للمعنى ومن ذلك :

ززل . وقلقل . وطنطن . وعسمس . وبلبل . وجلجل . ووسوس .

ومن التمثيل الصوتى للمعانى قول الأعشى متحدثاً عن حلّى محبوبته (١٧٧) :

تسمع للحلى وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرق زجل
يقول الدكتور النويهي : « الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شيئاً لصلصلة الحلّى الرقيقة حين تصل إلى الأذن » (١٧٨) .

ويقول : تعال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين فى « تسمع » وحفيف الحاء فى « الحلّى » مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تختمها الياء الرقيقة وهمس السين فى وسواسا . وصفير الصاد ونفخة الفاء فى « انصرفت » ، وهمس السين فى « استعان » وهمس الشين ونفثها فى « عشرق » وأزير الزاى فى زجل .. ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة فى قوله « بريح » .

فقد كان الشاعر بارعاً فى استخدامه هذه الكلمات فى الموضع الذى اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجة تحمل إلى الأذن كل هذا همس ، والصفير والأزير

والوسوسة والخشخشة وتلتقط بجائها جرس الحاء التي سبقت في « الحلّى » فتردده ترديداً عظيماً الخلاوة ، ثم تحتم هذا كله برنين النون في تنوينها « (١٧٩) » .
ولو تأملنا ميمية المتنبى من بحر الوافر نجد في كثير من أبياتها تصويراً صوتياً للمعاني ، ومن ذلك قوله (١٨٠) :

ذرائى والفلاة بلا دليل ووجهى والمجير بلا لثام
فإنى استريح بهذا وهذا وأتعب بالإنساخة والمقام
عيون رواحلى إن حرت عيني وكل بغم رازحة بغمى
فقد أرد المياه بغير هاد سوى عدى لها برق السقام

نجد أن الأبيات تدور حول فكرة الحيرة والضلال ، وقد جاء التقسيم الثنائى تمثيلاً معنوياً للطريقين اللذين يحاول الحائر أن يختار أحدهما ، فالثنائية مسيطرة على وجدان الشاعر وقد انعكس ذلك على التشكيل اللغوى والموسيقى ، وكأن الشاعر أراد التمثيل لهذه الثنائية التي انتابته فكراً ووجداناً بذلك .

والتقسيم على النحو التالى :

ذرائى والفلاة	وجهى والمجير
ببلا	الإنساخة والمقام
عيون رواحلى	ببغمى

وكذلك :

(بلا دليل)	بلا لثام
(استريح)	أتعب
(رواحلى)	رازحة

ثم يأتى تكراره للألفاظ بغم بغمى - غمى ، وهى ألفاظ تمثل صوتياً للحيرة والتخبط فى القول والفعل .

ولنقرأ معاً هذه الأبيات من نفس القصيدة^(١٠١) :

أفقت بأرض مصر فلا ورائى تحب بي المطى ولا أمامى
وملنى الفراش وكان جنبي يمل لقاءه فى كل عام
قليل عائدى ، سقم فؤادى كثير حاسدى صعب مرامى
عليل الجسم ، ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

الفكرة المحورية هى معاناة الشاعر فى مرضه ، وما زالت الثنائية تسيطر على الشاعر على النحو التالى :

لا ورائى .. لا أمامى ، ملنى .. يمل ..

قليل .. كثير .

عائدى .. حاسدى .

سقم .. صعب .

فؤادى .. مرامى .

عليل .. شديد .

الجسم .. السكر .

ممتنع ... من غير .

القيام .. المدام .

وإلى جانب هذه الثنائية التى تمثل لتشتت الشاعر ، فإن هناك الصيغ اللفظية التى جاءت على وزن فعيل مثل : قليل ، كثير ، عليل ، شديد ، وهى صيغ تمثل للألم الممتد وقد جاءت لفظة عليل محوراً لهذه الصيغ .

ثم نجد صيغة فَعِلَ التي تمثل للضيق الذي يحوره الشاعر في لفظة « سقم » . ثم
لننظر قوله (١٨٢) :

يقول لي الطيب أكلت شيئاً وداؤك في شراك والطعام
وما في طيبه أنى جواد أضرب جسمه طول الجمام
نعود أن يغبر في السرايا ويدخل من قتام في قتام
فأمسك لا يطال له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللجام

فالبيت الأول تتكرر فيه اللامات والياءات بصورة تمثل لهذا الألم النفسى الممتد
الذى يعانى منه الشاعر .

ثم تأتى المدات فى البيت الثانى مع تكرار الطاء والجيم لتعمق من هذا الإحساس
بالألم . ثم يأتى بالبيت الثالث فيقدم صورة صوتية لتلك الحركة التى اتسمت بها حياة
الشاعر « الجواد » رمزاً .

فالشذات فى تَعُود - يَغْبِر - السَّرايا - ثم المدات فى سرايا - قتام - قتام - ثم التكرار
اللفظى ، ثم التبادل المعنوى بين (من) و (فى) ، كل هذا يمثل للحدث صوتياً
ومعنوياً .

ومن هذه الملاحظات التى عرضناها حول التمثيل الصوتى للمعانى ، نرى أن
التمثيل الصوتى يتعلق بالحروف وبالصيغة اللفظية ، وبالتكرار الصوتى ، والتقسيم
والتقطيع اللغوى . ومحاولة التعرف على هذا النمط من الإيقاع تكون بالبحث عن
علائق لهذه الأوجه بالفكرة المحورية للبيت أو لمجموعة الأبيات التى ارتبطت بهذه
الفكرة أو الحدث ، أو الصورة الشعرية .

الهوامش :

- (١) التنوخي كتاب القوافي ، ص ٦١/٥٩ .
- (٢) د . إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص ٤٢٦ .
- (٣) د . شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ص ٩٩ .
- (٤) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥٦٨ ، التنوخي ، القوافي ص ٦٧ ، ٦٨ .
- (٥) التبريزي ، كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٤٩ .
- (٦) ابن رشيق ، العمدة ، ص ١٥١ .
- (٧) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص ٥١٥ - ٥١٦ .
- (٨) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية ص ٩ .
- (٩) أشتات مجتمعات ، ص ١٠٨ .
- (١٠) انظر الكافي في العروض والقوافي ، ص ١٥٠ - ١٥١ .
- (١١) نفس المرجع ، ص ١٥١ .
- (١٢) التنوخي ، القوافي ، ص ١١٩ .
- (١٣) انظر ، التنوخي كتاب القوافي ، ص ١٢١/١١٩ .
- (١٤) ديوان الأعشى ص ١٤٣ .
- (١٥) ديوانه ، ص ١٠٥ .
- (١٦) ديوانه ، ص ٢٢٩ .

- (١٧) ديوان أبي تمام ، ص ٦٤٣ .
- (١٨) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .
- (١٩) الكافي ، ص ١٥٢ .
- (٢٠) كتاب القوافي ، ص ٢١٨ ، الكافي ص ١٥٢ .
- (٢١) ديوان مسلم ، ص ٢١٧ .
- (٢٢) ديوان ظافر الحداد ، ص ٤٦ .
- (٢٣) كتاب الكافي ص ١٥٣ .
- (٢٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٤١٣ .
- (٢٥) ديوان ابن المعتز ، ص ٤٤٤ .
- (٢٦) ديوان عنتره ، ص ٢٢٢ ، وانظر الكافي ص ١٥٤ .
- (٢٧) انظر الكافي ص ١٥٥ .
- (٢٨) العرضى الوكيل ، الشعر بين الجمود والتطور .
- (٢٩) د . السنجرى ، المداخل فى علم العروض ، ص ١٣٣ .
- (٣٠) الزوزنى ، الكافي فى علم العروض والقوافي ، ص ١٦٢ .
- (٣١) نفس المرجع ص ١٦٢/١٦٣ .
- (٣٢) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٧٨/١٧٩ ، القوافي ص ١٦٤ ، شرح تحفة الخليل ص ٣٦٥ .
- (٣٣) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
- (٣٤) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٦٦/٣٦٥ .
- (٣٤) كتاب القوافي ، ص ١٧٠ .
- (٣٥) كتاب القوافي ، ص ١٧١ .

(٣٦) د . محمد عوفى عبد الرؤوف ، القافية ، ص ١٧١/١٧٢ .

(٣٧) ديوان النابغة الزبياني ، ص ١٢٧ / ١٢٨ ، كتاب القوافى ، ص ١٩٣ .

(٣٨) شرح تحفة الخليل ، ص ٣٨٩ .

(٣٩) ديوان طرفة . ص ٩٤ .

(٤٠) أمالي القالى . ج ١ ص ٧٠ .

(٤١) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٥ .

(٤٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٩ ، وانظر الكافى ص ١٦٤ .

(٤٣) ، (٤٤) وكتاب القوافى ، ص ٦٨ .

(٤٥) نفسه ، ص ٦٩ .

(٤٦) وكتاب القوافى ص ٧٠ .

(٤٧) ديوان زهير ص ٣٠ .

(٤٨) ديوان طرفة ، ص ١٩٨ .

(٤٩) كتاب القوافى ، ص ٧١ .

(٥٠) ديوان الأعشى ، ص ٣١٣ .

(٥١) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .

(٥٢) ديوان الأعشى ، ص ٧٧ .

(٥٣) ديوان المتنبي ، ص ٧٠ ج ٤ .

(٥٤) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ٣٩ .

(٥٥) ديوان ابن المعتز ، ج ٢ ، ص ٢٢٥ .

(٥٦) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .

(٥٧) ديوان الأعشى ، ص ٦٥ .

(٥٨) ديوان طرفة ، ص ١٦٨ .

(٥٩) ديوان أبي العتاهية ص ١٩١ .

(٦٠) النويرى نهاية الأرب ، ج ٧ ، ص ١١٣ .

(٦١) اللزوميات ، ص ١١٦ / ١١٧ .

(٦٢) اللزوميات ، ص ١١٧ .

- (٦٣) القزويني ، الايضاح ، ص ٢٨١ .
- (٦٤) مقامات الحريري من المقامة ، ص ٣٣ .
- (٦٥) ابن سلام ، طبقات الشعراء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ ، ديوان الأخطل ج ١ ص ١٠٨ .
- (٦٦) د . محمد عوني عبدالرؤف ، القافية ، ٩٩ .
- (٦٧) كتاب الكافي ، ص ٢٠ .
- (٦٨) ديوان المتنبي ، ج ٤ ، ص ١٦٥ / ١٦٦ .
- (٦٩) ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٣ .
- (٧٠) ديوان أبي القاسم « أغاني الحياة » ، ص ٨٩ .
- (٧١) ديوان ابن سهل الأشيلي ، ص ٢٨٣ .
- (٧٢) ديوان أغاني الكوخ ، ص ١٦٦ / ١٦٧ .
- (٧٣) ديوان ظافر الحداد ، ص ٢٨٨ .
- (٧٤) ديوان ابن المعتز ، ص ٣٠٥ ج ٢ .
- (٧٥) شرح المعلقات السبع ، ص ١٥٠ / ١٥٢ .
- (٧٦) شرح المعلقات السبع ، ص ٢٣٨ .
- (٧٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٧٠ / ٧١ .
- (٧٨) ديوان جميل ، ص ١٣٣ .
- (٧٩) العمدة ، ج ١ ص ٣٢١ .
- (٨٠) المثل الثائر ، ج ١ ص ٢٦٢ .
- (٨١) ، (٨٢) الايضاح ، ص ٥٤٧ .
- (٨٣) الايضاح ، ص ٥٤٩ .
- (٨٤) الايضاح ، ص ٥٥٠ / ٥٥١ .
- (٨٥) العمدة ، ج ٢ ص ٧٤ .
- (٨٦) القافية ، ص ٩ .
- (٨٧) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ دار صادر .
- (٨٨) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .
- (٨٩) ديوان الأعشى ، ص ١٤٣ .

- (٩٠) ديوان الأعشى ، ص ٩٩ .
 (٩١) المفضليات ، ص ٢٣٩ .
 (٩٢) ديوان زهير ، ص ١٦١ .
 (٩٣) ديوان الأعشى ، ص ٦١ .
 (٩٤) ديوان زهير ، ص ٢٨٧ .
 (٩٥) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٨ .
 (٩٦) ديوان الأعشى ، ص ٦٩ ، ص ١٤٥ .
 (٩٧) المفضليات ، ص ٣٨٥ .
 (٩٨) المفضليات ، ص ٤٩ .
 (٩٩) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .
 (١٠٠) انظر على سبيل المثال لامية مهلهل بن ربيعة التي كوفيها شطراً ١٤ مرة .
 (١٠١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٨ .
 (١٠٢) ديوان زهير ، ص ٢٧٩ .
 (١٠٣) ديوان الخنساء ، ص ١٥٩ / ١٦٠ .
 (١٠٤) ديوان بشر ، ص ١٣٧ .
 (١٠٥) ديوان الأعشى ، ص ٢٣٧ .
 (١٠٦) الأصعبيات ، ص ١٥٢ .
 (١٠٧) د . إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد العربي ج ١ ص ٦١ ، ٦٢ .
 (١٠٨) ديوان علقمة الفحل ، ص ٥٠ / ٦٦ .
 (١٠٩) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ٢٣٣ / ٢٣٤ .
 (١١٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٥ .
 (١١١) موسوعة الشعر الجاهلي ، ص ٩٤ .
 (١١٢) الصناعتين ، ص ٢٩٧ .
 (١١٣) الصناعتين ص ٢٩٦ .
 (١١٤) ديوان الخنساء ، ص ٤ ، ٥ .
 (١١٥) ديوان الخنساء ، ص ١١ .
 (١١٦) ديوان عبيد ، ص ٥٤ .

- (١١٧) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٨ .
- (١١٨) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .
- (١١٩) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
- (١٢٠) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٤ / ٩٦ .
- (١٢١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٩ .
- (١٢٢) ديوان عنزة بن شداد ، ص ٢٥١ .
- (١٢٣) ديوان جرير ، ص ٣٤ .
- (١٢٤) الإشارات والتنبيهات ، ص ٣٤ ، والصناعتين ص ٣٠٥ .
- (١٢٥) ديوان الأعشى ، ص ٤٠٧ .
- (١٢٦) الصناعتين ، ص ٣٢٩ .
- (١٢٧) ديوان علقمة ، ص ٦٦ .
- (١٢٨) الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
- (١٢٩ : ١٣١) الإيضاح ، ص ٥٣٨ / ٥٣٩ .
- (١٣٢) انظر مصطلح التذييل المعنوي في كتاب الطراز للعلوي ، ج ٣ ص ١١١
- والصناعتين للعسكري ، ص ٢٩٤ .
- (١٣٣ ، ١٣٤) البلاغة الغنية لعل الجندى ، ص ١٢١ .
- (١٣٥) كتاب الصناعتين ، ص ٣٣٠ .
- (١٣٦) ديوان الخنساء ، ص ٧٦ / ٧٩ .
- (١٣٧) ديوان الخنساء ، ص ١٤٣ / ١٤٧ .
- (١٣٨ ، ١٣٩) الصناعتين ، ص ٣٢٧ .
- (١٤٠) ديوان أوس بن حجر ، ص ٨ .
- (١٤١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧١ .
- (١٤٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٥١ .
- (١٤٣) ديوان الأعشى ، ص ١٦١ .
- (١٤٤) الصناعتين ، ص ٣٠٢ .
- (١٤٥ ، ١٤٦) نفس المرجع ، ص ٣٠٤ .

- (١٤٧) نفسه ص ٢٩٣ .
- (١٤٨) نفسه ، ص ٢٩٤ .
- (١٤٩) نفسه ، ص ٢٥٠ .
- (١٥٠) المفضليات ، ص ١١٢ .
- (١٥١) الصناعتين ، ص ٢٥٠ .
- (١٥٢) انظر تحرير التحبير ، ج ٣ ص ٥٢٠ .
- (١٥٣) ديوان الهذليين ، ج ١ ص ١٤٠ / ١٤١ .
- (١٥٤) ديوان قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
- (١٥٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٨٢ .
- (١٥٦) تحرير التحبير ، ج ٢ ص ٢٥٣ .
- (١٥٧) المفضليات ، ص ١٦٣ .
- (١٥٨) ديوانه قيس ، ص ١٤٤ / ١٤٥ .
- (١٥٩) توشيح التوشيح للصالح الصفدي ، ص ٩٦ .
- (١٦٠) الصناعتين ، ص ٣٣٧ .
- (١٦١) العمدة ، ج ٢ ص ٣٣/٣٢ .
- (١٦٢ ١٦٣) نفس المرجع ، ص ٣٤ .
- (١٦٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
- (١٦٥) الكافي ، ص ١٩٤ .
- (١٦٦) ابن أبي الإصبع ، بديع القرآن ، ص ٧٦ .
- (١٦٧) ديوان المتنبي ، ص ٢٣٣/٢٣٤ .
- (١٦٨) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .
- (١٦٩) الكافي ، ص ١٩٦ .
- (١٧٠) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
- (١٧١) الكافي ، ص ١٧٦ .
- (١٧٢) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٤٨ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .
- (١٧٤) ديوان امرئ القيس ، ص ١٥٤ .

- (١٧٥) ديوان السموءل ، ص ٩١ .
- (١٧٦) ديوان المذليين ، ج ١ ص ٣ .
- (١٧٧) ديوان الأعشى ، ص ١٠٥ .
- (١٧٨) د . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، ص ٨٣٠ .
- (١٧٩) نفسه ، ص ٨٣١ / ٨٣٢ .
- (١٨٠) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٣ .
- (١٨١) ديوان المتنبي ، ج ٤ ص ١٤٥ / ١٤٦ .
- (١٨٢) ديوان المتنبي ، ج ٢ ص ١٤٨ .

الفصل الثالث

التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي

أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوى دون الإطار الموسيقى

١- فى الشعر العمودى

تناول الدارسون التناسب بين معنى الشعر ومبناه فى إطار مصطلحات ثلاثة هى :
الإيجاز والإطناب والمساواة .

ويرى القزوينى أن الإيجاز « هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف
الأوساط ، والإطناب هو أدائه بأكثر من عبارته ، سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة
إلى الجمل ، أو غير الجمل ... والمساواة أن يكون اللفظ بمقدار أصل المراد ، لازائداً
عليه بنحو تكرير أو تسميم أو اعتراض »^(١) .

ويرى ابن الأثير ، أنَّ الإيجاز ، أن يزيد عليه ، ومنه إيجاز بالخلف ومنه ما
لا يخلف منه وهو ضربان :

أحدهما : مساوى لفظه معناه ويسمى التقدير .

والآخر : ما زاد معناه على لفظه ويسمى القصر »^(٢) .

والإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، فهذا حله الذى يميزه عن
التطويل .

والتطويل هو زيادة اللفظ عن المعنى مردداً . ومنه ما يأتى لفائدة ، ومنه ما يأتى
لغير فائدة »^(٣) .

فابن الأثير يرى أن الإيجاز هو كل ما ليس بإطناب أو تكرار أو تطويل .
ولاشك أن الشاعر مطالب بأن يستوفي لقصيدته من الشعر العمودي - طولاً معيناً
لأبياته وقد تم الجملة أو الجمل الداخلة في إطار البيت دون أن يتم البيت ، ولهذا فإنه
يأتى بلفظة أو أكثر ليتم البيت ، وقد تكون هذه اللفظة زيادة لا فائدة منها ، فتكون
حشواً ، وقد تكون مفيدة فتكون تكميماً ، أو إيغالاً ، أو غير ذلك مما ذكره
الدارسون ، وهذا هو مدار المصطلحات فما يتصل بالشعر العمودي .

١ - الحشو :

ويسميه قوم الانكاء وذلك أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد
معنى ، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن^(٤)

ويرى القزويني أن « الحشو ما يتعين أنه الزائد » .

وهو ضربان :

أحدهما : ما يفسد المعنى ، كقول أبي الطيب :

ولا فضل فيها للشجاعة والتدى وصبر الفتى ، لولا لقاء شعوب

فإن لفظ « التدى » فيه حشو يفسد المعنى .

لأن المعنى : أنه لا فضل في الدنيا للشجاعة والصبر والتدى لولا الموت .

وهذا الحكم صحيح في الشجاعة دون التدى ...^(٥) .

فالحشو عند البلاغيين يطلق على ما لا فائدة فيه^(٦) .

وهم يعملون المنطلق في تحليل النصوص ، وفي قليل من الشواهد نراهم يحاولون أن
يحددوا تبريراً للفظ الزائد ، أو الذي يفترضون أنه زائد ، فترى القزويني يعلق على
التفسير السابق بقوله : « وأجيب عنه : بأن المراد بالتدى في البيت بذل النفس ،
لا بذل المال »^(٧)

ولا ندرى لماذا جعل القزويني هذا الحشو مفسداً للمعنى وهو يقدم له تعليلاً لغوياً ،
في حين لا يجعل بعض ما قدمه من صور للحشو في بعض النماذج حشواً مفسداً ، وهو
يقرر أنه ليس بمفسد للمعنى دون تبرير لذلك .

ولو استعرضنا ما قدمه ابن رشيق في « العمدة » وابن الأثير في « المثل السائر »
والقزويني في « الإيضاح » والعسكري في « الصناعتين » وقدامة بن جعفر في « نقد
الشعر » لو استعرضنا ما قدموه من شواهد على ظاهرة الحشو ، لوجدنا أننا في أكثر هذه
النماذج لسنا بإزاء لفظ زائد حيث يمكننا تحليل ما رآوه من زيادة وتأويله في ضوء
خصوصية الدلالة وإصابة المعنى ، وحيث نجد لما يرون من زيادة وجهاً يمكن رده إليه .
ونحن نولى هذا الأمر اهتمامنا ، لأن دعوى الشعر الحر قامت - عند البعض - على
أساس أن الشعر العمودي يكثر فيه الحشو لإقامة الوزن ، ولم ينتهوا إلى أن الوزن حركة
متصلة من أول البيت إلى آخره وأن ما يحتاجه الشاعر الذي يكتب الشعر العمودي
يقترّب كثيراً مما يحتاجه الشاعر الذي يكتب الشعر الحر .

وما يراه قدامة من حشو قول أبي عدى العبشمي :

نحن الرؤوس وما الرؤوس إذا سميت في المجد للأقوام كالأذنان

فقوله « للأقوام ، حشو لا منفعة فيه »^(٨) .

وفي هذا نظر لأن ترك لفظة « للأقوام » يمثل حذفاً ، ولو قال : رؤوس القوم لما
كان في ذلك زيادة غير مفيدة ، وتخصيص حقيقة اختلاف الرؤوس عن الأذنان
للأقوام ليس زيادة لأن صفة القوم لا تكون لأي جماعة من الناس لا تربطهم رابطة
وإنما هي من مدلول جمعها لمن تربطهم روابط الدم أو القرابة ولن يتميزون بالقوة
والغلبة .

يقول خراشة بن عمرو القيسي^(٩) :

فلا قوم إلا نحن خير سياسة وخسير بقيات بقين وأولا

فهو يقصر صفة القوم على قومه من متعلق تميزهم وامتيازهم .

ومما يراه حشواً قول مصقلة بن هبيرة :

ألكنى إلى أهل العراق رسالة وخص بها - حيث - بكرين وائل
فقوله « حيث » حشو لا منفعة فيه ^(١٠)

ولست أرى في البيت حشواً وإنما أرى فيه حذفاً وإيجازاً فاللغنى « حيث إن فعلت » وهو اعتراض بين الفاعل والمفعول به « بكرين وائل » ، وهو اعتراض أضاف معنى جديداً .

معنى جديداً .

ونلاحظ أن الدارسين يكادون يتفقون على أن الحشو لا فائدة ، فيه ورأى بعضهم أنه قد يفسد المعنى وقد لا يفسده - كالفزويني . الذي يرى في قول زهير :

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم «
حشواً ؛ فإن قوله « قبله » مستغنى عنه غير مفسد ^(١١) .

ويذكر ابن رشيق من الحشو قول أبي صفوان الأسدي يذكر بازياً :

يرى الطير والوحش من خوفه حواجز منه إذا ما اغتدى
حيث يرى أن قوله « منه » بعد قوله « من خوفه » حشو لا فائدة فيه ، ولا معنى له ^(١٢) .

ولكنني أرى أن « منه » تعطى المعنى خصوصية ، حيث إن احتجار أو اختباء الطير والوحش ليس من خوف البازي بصفة عامة وإنما من البازي إذا ما اغتدى ، أي في حال اغتدائه ، فهي نوع من التخصيص والتوكيد للخوف مقترناً بالحال .
ومن ذلك أيضاً نقده لقول أبي تمام يصف قصيدة ^(١٣) :

خُنْماً ابنسة الفكر المهتبر في النجى
والليل أسود حالك الجلباب

حيث يقول : إن « النجى » حشو ، لأن في التقسيم الثاني ما يدل عليه من زيادة « (١٤) » .

وليس الأمر كذلك فإن المعنى هنا يحتمل أكثر من وجه ولو لم يقل النجى مع الليل لما كان يحتمل غير وجه واحد ، فقد تكون « في النجى » حالاً للفكر ، في حين تكون جملة « والليل أسود .. » حالاً للضمير « ها » المتصل بفعل الأمر .

وقد يكونان معاً حالاً للضمير أو حالاً للفكر وهذه الأوجه لا تكون لو لم يذكر إلا الليل أو النجى فضلاً عن أن النجى هو حالة من حالات الليل فيقال دَجَا اللَّيْلُ : أَيْ هَذَا وَسَكَنَ وَأَظْلَمَ .

ومن ذلك نقده لقول أبي الطيب المتنبي (١٥) :

إذا اعتل سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها والبأس والكرم المحض
فقوله « والبأس » حشو ، لأن قوله « ومن فوقها » دال على الإنس والجن جميعاً ،
والبأس والكرم جميعاً « (١٦) » .

ويبدو أن ابن رشيق لم يجد قوله مقنعاً فعاد يقول : إلا أن يحمله على تأويلهم في قول الله تعالى : (فيها فاكهة ونخل ورمان) فأعاد ذكرهما وهما من الفاكهة لفضلهما ..

فإن هذا شائع وليس يحشو حيث « (١٧) » .

وهذا صحيح فإن ذكر الكل لا يبرر عدم ذكر بعض أفرادها على وجه التخصيص أو التفسير أو التفصيل ، والذي نلاحظه أن بعض ما افترضه النقاد أنه حشو - عادوا ووجدوا له تأويلاً يخلصه من هذا العيب ومن ذلك نقد ابن رشيق للكحلبة اليربوعي في قوله :

إذا المرء لم يغش الكربة أو شكت حبال الهوينا بالفتى أن تقطعا

حيث يقول : فقلوه « بالفق » حشو ، وكان الواجب أن يقول « به » لأن المرء قد تقدم ، إلا أن يريد في قوله بالفق الزاوية والأطنوزة (أى السخرية) فإنه يحتمل « (١٨) » .

والذى نراه أن الشاعر لو كان كرر لفظه المرء أو الفق لما كان ذلك حشواً ، لأنها المحور اللفظي للبيت ومن ثم فإن تكرارها يبرز أهميتها ، فضلاً عن أن لفظة « المرء » ذات مدلول عام ، ولفظة « الفق » ذات مدلول خاص ، ولهذا فإن ذكرها يشير في البيت إلى شمول الحكم على المرء بعمامة ، حتى في حال فتوته وقوته .

ولا يسمح الدارسون بأى زيادة ، كالقسم والإشارة أو تكرار اللفظ ، ما لم يكن لتكراره مزية وحسن ، وهما معياران تختلف حولهما الآراء .

ومن ذلك نقدم قول الشاعر :

يقول أرى زيداً وقد كان معدماً أراه لعمرى قد تمول واقتنى

حيث يرى ابن رشيق أن قوله « أراه لعمرى » حشو واستراحة يستغنى عنها بقوله « أرى زيداً » (١٩) .

والأمر غير ذلك ، فقلوه « أراه لعمرى » يمكن أن يؤول من منطلق أنه قد رأى زيداً في حال علمه ، وهو يراه ثانية قد تمول واقتنى ، فالتكرار استحضار للحديث ، والقسم تأكيد ، والتوكيد يزيد من خصوصية المعنى ، وليست زيادته غير مفيدة . كما أنهم عابوا على الشاعر تكرار الحروف ، أو الأسماء ، أو الأفعال ، ومن ذلك نقد ابن رشيق لقول ابن الجداديه :

إن الفؤاد قد أمسى هائماً كلفاً قد شفه ذكر سلمى اليوم فانتكسا
لحشوة (قد) في موضعين « (٢٠) » .

على الرغم من أن قد الأولى أكلت « أمسى » والثانية أكلت « شف » كما أن للتكرار مزية إيقاعية ملحوظة .

كما يعيرون على جميل قوله (٢١) :

وما ذكرتك النفس يا بن مرة من الدهر إلا كادت النفس تتلف
فتكرير « النفس » ليس له وجه ههنا (٢١) هذا التعليق أورده ابن رشيق عن
بعضهم .. وهذا قول يناقض آراء القدماء والمحدثين عن التكرار ، فتكرار النفس يبرز
إحساس الشاعر بهذه النفس التي عذبها وعذبتة ، والتي عذبتها محبوبته ، حتى كادت
تصاب بالتلف .

والتكرار يحدث نوعاً من المفارقة المعنوية ومن التوازن في بناء الجملة . ومن ذلك
قول « الأعشى » (٢٢) :

أَنْتَ سَلَمَى هَمْ نَفْسِي فَأَعْلَمَى سَلَمٌ لَا يُوجَدُ لِلنَّفْسِ ثَمَنٌ
فالشاعر كرر لفظة النفس في كل شطر وهو تكرار حسن ومقبول ولا يجوز حذفه .

وينقد ابن رشيق الحائمي في ما عابه على الأعشى في قوله :

فرميت غفلة قلبه عن شاته فأصبت حبة قلبها وطحالمها
يقول ابن رشيق : إن تكرير « القلب » عنده حشو لا فائدة فيه ، وهذا نصف من
الحائمي لأن قلبه غير قلبها ، فإنما كرر اللفظ دون المعنى (٢٣) .

وابن الأثير ينقد بعض المأذج الشعرية من منطلق ما يجب أن يكون ، وفي إطار
نموذجية ضيقة ، لا تتصل بخصوصية الدلالة وإصابة المعنى اتصالاً عميقاً .

فنجده ينقد قول العجيز السلوي :

طلوع الشنايا بالمطايا وسابق إلى غاية من يستدرها يقدم
يقول : فصدر هذا البيت فيه تطويل لإحاجة إليه ، وعجزه من محاسن الكلام
المتواصفة ، وموضع التطويل من صدره أنه قال « طلوع الشنايا بالمطايا » فإن لفظة
« المطايا » فضلة لإحاجة إليها (٢٤) .

ولست أرى في تخصيصه وسيلة الطلوع عيباً حتى لو كان ترك الشاعر للتخصيص
ميزة تتعلق بنموذج أمثل .

وعلى هذا النحو يتقد قول أبي تمام :

أقبروا - لعمرى - لحكم السيوف وكانت أحق بفصل القضاء
حيث يرى أن قوله «لعمرى» زيادة لاجابة للمعنى إليها ، وهى حشو في
الكلام ، لافائدة فيه ، إلا إصلاح الوزن لاغير .

ويقدم لذلك تعليلاً مطولاً خلاصته « أن هذا البيت الشعرى لايفتقر إلى توكيد
قسمى ، إذ لاشك في أن السيوف حاكمة ، وأن كلُّ أحد يقر لحكمها ، ويدعن
لطاوعها » (٢٥) .

وهو تعليل متهافت ، لأن التوكيد لا يختص بالأمور التى عليها خلاف فقط وإنما هو
يشمل كل الأمور ومنها ما لاخلاف عليه أو ما هو واضح مقرر وهو أمر تنبه إليه
البلاغيون فنرى القزويني يؤول التوكيد في قوله تعالى : « ثم إنكم بعد ذلك لميتون »
بقوله : أكد إثبات الموت تأكيدين - وإن كان مما لا ينكر - لتزليل المخاطبين منزلة من
يبالغ في إنكار الموت ، لتأديهم في الغفلة ، والإعراض عن العمل لما بعده « (٢٦) .

وعلى هذا النحو يمكننا تعليل القسم في البيت السابق على أنه قد جاء لعدم حصول
مقتضى العلم بأن حكم السيوف هو النافذ .
ونقد ابن الأثير قول أبي تمام أيضاً :

إذا أنا لم أَلَم عثرات دهر بليت به الغداة فمن ألوم

قال : إن قوله الغداة زيادة لاجابة بالمعنى إليها ، لأنه يتم بدونها ، لأن عثرات
الدهر لم تنله الغداة ولا العشى ، وإنما نالته ، ونيلها إياه لا بد وأن يقع في زمن من
الأزمنة كائناً ما كان ، ولا حاجة إلى تعيينه بالذكر » (٢٧) .

والتعسف واضح في هذا النقد حيث إن تحديد الزمن قد يرتبط بواقعة أصابته ،

ويعكس توجس الشاعر من زمن بمينه ، « أو من حدوث ما لا يرجوه في هذا الزمن خاصة .

ولم يقل أحد بأن تخصيص الفعل بزمان حشو لا فائدة فيه .
وعلى هذا نقد قول البحترى :

ما أحسن الأيام إلا أنها يا صاحبي إذا مضت لم ترجع
فيري أن قوله « يا صاحبي » زيادة لا حاجة بالمعنى إليها ، إلا أنها وردت لتصحيح الوزن لا غير^(٢٨) .

ولاشك أن قول الشاعر « يا صاحبي » لا تملأ فقط الفراغ الذي تركته الأيام في نفس الشاعر حين تمضي عنه ولا ترجع ، فهي تسمى للمعنى فالمرء لا يتذكر غير صاحبه في عثرته .

وهكذا نرى أن ما قدمه الباحثون من شواهد لما أسموه بالحشو لا تمثل هذه الظاهرة ، حيث نرى الناقد يفرض على النص إطاراً ضيقاً لا يتناسب وطبيعة الظاهرة الإبداعية ولا يتصل اتصالاً جوهرياً بخصوصية المعنى .

والذي نراه من ندرة هذه الشواهد ، وتهاقت الرؤية النقدية التي صاحبت دراستها عبر العصور ، أن الشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين المبني والمعنى ، وأن يقدم شعراً جيداً - حتى لو اضطره الوزن إلى أن يأتي بكلمة قد تبدو أنها جاءت لإقامة الوزن . فالحشو قلما يقع فيه شاعر مجيد ، ولا يمثل ظاهرة عامة في الشعر . وتحليل البنية اللغوية يجب أن يتم في ضوء خصوصية الدلالة ، وإصابة المعنى لا بمقياس خارج النص .

٢ - الاستدعاء :

وقد أشار إليه ابن رشيق ، ويراها عيباً في الشعر وهو أن لا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط فتخلو حيثل من المعنى^(٢٩) .

وتحدث عنه قدامة بن جعفر في إطار عيوب اختلاف المعنى والقافية وقال عنه : أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت .

ومن ذلك قول أبي تمام الطائي :

كالظبية الأدماء صافت فارنعت زهر القرار الغض والجشجاثا
حيث يرى قدامة « أن جميع هذا البيت مبنى على طلب هذه القافية وإلا فليس في
وصف الظبية كثير فائدة ، لأنه إنما توصف الظبية بأنها ترتعى الجشجات إذا قصد نعتها
بأحسن أحوالها ، بأن يقال إنها تعطر الشجرة لأنها حينئذ تكون رافعة رأسها » (٣٠) .
ولاشك أن ابن رشيق وقدامة ينظران للشعر من خلال تلك النظرة النموذجية
الضيقة التي تعمل المتعلق بصورة متعسفة فلا يسمح للشاعر بزيادة غير منطقية .
ومن ذلك أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع ، لا لأن لها فائدة
في معنى البيت ومنه قول أبي عدى القرشي (٣١) :

ووقيت الخوف من وارث والى وأسبقك صالحاً رب هود
فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبته إلى أنه رب
نوح ، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك السجع لا لإفادة معنى بما أتى به
منه » (٣٢) . ولكن ذلك يمكن أن يزول في ضوء السياق وقصة هود عليه السلام
وما تتضمنه من عبر خاصة .

والذي يلفت نظرنا أن ابن رشيق وقدامة قد استشهدا لهذه الظاهر بتأذج من شعر
شعراء غير مشهورين ، وهى شواهد مكررة قليلة ولا يمكن أن تكون شاهده على وجود
ظاهرة في شعر ممتد عبر القرون ، انتظم آلاف الشعراء المجيدين .

فترى قدامة يقول في تعليقه على قول الشاعر على بن محمد صاحب البصرة (٣٣) :

وسابغة الأذيال زعف مفاضة تكنفهم منى البجاد المخطط
يقول : فليس لأن يكون هذا البجاد مخططاً صنع في صفه الدروع ونجويد نعتها
ولكنه أتى به من أجل السجع » (٣٤) .

ويقول ابن رشيق في نقده للبيت نفسه :

فلا أدري معنى هذا الشاعر في تخطيط البجاد ، وهذا أقل ما يقال في تكلف
القوافي الشاردة إذا ركبها غير فارسها ، وراضها غير سائها ، (٣٥)

ولحن نرى أن صورة البجاد المخطط قد وردت إلى ذهن الشاعر متراكبة ، وليس
بالضرورة أن يحىء وصف الشاعر صورة مطابقة للواقع ، فالصفة قد تغنى
ولكن الموصوف لا يغنى عن الصفة ، ووصف المشبه به هنا - وفي غير ذلك من
الشواهد - يمثل نوعاً من تحقيق الصورة .

٣ - التتميم :

التتميم : هو أن يأتي الشاعر بلفظة أو تركيب يتم به الوزن فيزداد المعنى تماماً
واكتمالاً ، ويرى ابن رشيق أنه الوجه الحسن من الحشو ؛ أو ما يستجاد منه ، حيث
يقول في دراسته للحشو :

وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة حسنة وتقوية لمعناه ، كالذي تقدم من
التتميم ، والالكفات ، والاستثناء .

ومن ذلك قول عبد الله بن المعتز يصف خيلاً :

صببنا عليها ظالمين سياطنا فطارت بها أئدٍ سراعاً . وأرجلُ
فقوله ظالمين حشو أقام به الوزن ، وبالغ في المعنى أشد مبالغة من جهته ، حتى
علمنا ضرورة أن إتيانه بهذه اللفظة التي هي حشو في ظاهر الأمر أفضل من تركها ،
وهذا شبيه بالتتميم (٣٦) .

والتتميم عند ابن رشيق : أن يحاول الشاعر معنى ، فلا يدع ، شيئاً يتم به حسنه إلا
أورده وأتى به : إما مبالغة ، وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير ، وينشدون بيت
طرفة :

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمنى

لأن قوله (غير مفسدها) تتميم للمعنى واحتراس للديار بكثرة المطر^(٣٧)
ويرى أبو هلال العسكري أن التتميم أو التكميل هو أن توفى المعنى حفظه من
الجودة ، وتعطيه نصيبه من الصحة .

ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده ، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره .
ومن ذلك قول عمر بن براق :

فلا تأمنن الدهر حراً ظلمته فما ليل مظلوم كريم بنائم
فقوله - كريم - تتميم ؛ لأن اللثم يغضى على العار ، وينام عن الثار ، ولا يكون
منه دون المظالم تكبر^(٣٨)

ولاشك أن الصفة هنا تخصيص ، والتخصيص ضرورى لتمام المعنى ، وليس تمام
المعنى من قبيل الزيادة أو التحسين ، ولكنه من قبيل مراعاة مقتضى الحال تلك المراعاة
التي تمثل شرطاً من شروط الكلام البليغ .

ويرى قدامة بن جعفر أن التتميم هو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال
التي تم بها صحته وتكمل بها جودته شيئاً إلا أتى به ، مثل قول نافع بن خليفه الغنوى .

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه عاذوا بالسيوف القواطع
فما تمت جودة المعنى إلا بقوله : يعطوه وإلا كان المعنى متقوص الصحة^(٣٩)

ولاشك أن ذلك يعنى أن الإطار الموسيقى يستلزم صحة البناء اللغوى وجودته
ويرى القزوينى أن التتميم هو : أن يؤتى فى كلام لا يوهم خلاف المقصود بفضله
تفيد نكته كالمبالغة .

ومنه قول الشاعر^(٤٠) :

إني على ما ترين من كبرى أعرف من أين تؤكل الكتف

ومن التميم ضرب من الاستثناء مثل قول محكان السعدي حين قدم للقتل :
ولست وإن كانت إليّ حبيبة بباك على الدنيا إذا ماتت
يقول ابن رشيقي : « فاستثنى (وإن كانت إلي حبيبة) استثناءً مليحاً ونوى التقديم
والتأخير فلذلك جاز له أن يأتي بالضمير مقدماً على مظهره ، هكذا قال فيه أبو العباس
المبرد » (٤١) وهو تعليل مقبول .

ومن التميم الحسن قول امرئ القيس :
على هيكلك يعطيك قبل سؤاله أفانين جرى غير كز ولا واني
حيث يرى ابن رشيقي أن قوله « قبل سؤاله » تتميم حسن لقوله أفانين جرى » (٤٢)
ومن أمثلة التميم قول النمر بن تولب :

لقد أصبح البيض الغواني كأنما يرين إذا ما كنت فيهن أجربا
وكنت إذا لاقين بسبلدو يلقن على النكراء أهلاً ومرحباً
ويرى العسكري أن قوله : « على النكراء » تتميم ... ولو كانت بينه وبينهن معرفة لم
ينكر له منهن أهل ومرحب » (٤٣)

وقد أورد البلاغون شواهد كثيرة لهذا النهج الذي يأتي فيه الشاعر بكلمة أو أكثر يتم
بها الوزن ، فيزداد المعنى تماماً وإصابة وخصوصية .

فالتميم يعني تمام المعنى وكماله مع تمام الوزن أو هو المساواة في اكتمال الوزن
والمعنى .

فالتميم يمكن أن يكون هو الوجه الحسن للحشو أو هو مقابلته ، إذا سلمنا أن
بعض الشعراء غير المجيدين يمكن أن يقوموا فيما يسمى بالحشو ، والتميم من جهة أخرى
يثبت خاصية إمكانية التجويد والإبداع في إطار الأوزان الشعرية .

٤ - الإيغال :

وهو يقابل الاستدعاء فهو الوجه الحسن للاستدعاء مثلاً أن التميم هو الوجه الحسن للحشو .

وعرفه أبو هلال العسكري بقوله : الإيغال هو أن يستوفي الشاعر معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه ..

ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر به وضوحاً وشرحاً وتوكيداً وحسناً ..
وأصل الكلمة من قولهم أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه « (٤٤) » .

ويرى قدامة بن جعفر أن الإيغال : هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت كما في قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجذع الذي لم يشب
فقد أتى على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به .
ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكله « (٤٥) » .

وقد أورد قدامة الإيغال في إطار « نعت اثتلاف القافية والمعنى . وهو مع ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه « (٤٦) » .

ومع قناعتنا بأن من القوافي ما يمثل لهذه الظاهرة فإننا نختلف مع تصور البلاغيين للأسلوب الشعري وللظاهرة الإبداعية .

وابن رشيق يقدم نماذج للإيغال الذي هو عنده « ضرب من المبالغة إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها » « (٤٧) » .

وهو يتابع غيره من البلاغيين في تحليلهم لهذه الظاهرة .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

قف العيس في أطلال مية واسأل رسوماً كأخلاق الرداء المسلسل
يرى ابن رشيق أن كلام الشاعر قد نم « ثم احتاج إلى القافية فقال « المسلسل » فزاد
شبيهاً فيه » (٤٨) .

ويرى العسكري نفس الرأي (٤٩) .

ويرى القزويني : أن الإيغال هو ختم البيت بما يفيد نكته يتم المعنى بدونها » (٥٠) .
ولو تأملنا الصورة السابقة لوجدنا أن صورة « الرداء المسلسل » صورة واحدة
مزركبة وهي التي يعينها الشاعر وهي التي شغلته ولفتت نظره صفة وموضوعاً .
أما قضية تمام المعنى فإنها قضية في حاجة إلى إلقاء بعض الضوء ، فالمعنى ذو
مستويات . مستوى تتم به الفائدة الإسنادية ، ومستوى تتم به البنية الشعرية . ومع
قناعتنا بأنه لا بد لتمام الثانية من تمام الأولى ، فإن المستوى الشعري لا ينحصر في تمام
الفائدة « إسنادياً » وإنما هو ينطلق إلى آفاق أوسع ، فكل وصف أو إضافة أو تفصيل
أو تفسير له دلالة الخاصة .

وليس المهم معرفه أين كان الشاعر قادراً على انتمام المعنى ، وإنما المهم الكشف عن
دلالة هذا التركيب في صورته التي جاء بها ، وعما إذا كان حلف بانية من بوانيه يؤثر في
هذا التركيب وفي دلالاته أم لا ، ولو حصرننا أنفسنا في إطار الفائدة الإسنادية لما كان
هناك بالضرورة - بناء شعري ، لأن الشعر كله قائم على التوسع في البناء اللغوي وهو
توسع يرتبط بالبناء المعنوي والإطار الموسيقي معاً .

وهذه بعض النماذج التي رأى فيها الدارسون إيغالاً ، نعرضها لنرى صورة من ذلك
التوازن بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر .

ومن ذلك قول الخنساء :

وإن صخوراً لتألم الهداة به كأنه عَلمٌ في رأسه نار

ويرى القزويني : أن في البيت إيغالاً ، فالشاعرة لم ترض أن تشبهه بالعلم الذي هو الجبل المرتفع المعروف بالهداية حتى جعلت في رأسه ناراً « (٥١) » .

ولاشك أن هذا يشكل فضيلة للوزن ، حيث إنه بتمام الوزن اكتمل المحتوى الشعري اكتمالاً حسناً وتحققت الصورة واستغرقت عناصرها .

فلم يكن تمام الوزن على حساب المعنى ولم يحدث تدافع بين الإيقاع والبنية اللغوية أو بين الوزن والمحتوى الشعري ، ومن هنا فليس نمة ضرورة تركيبية ، لأن إتمام الوزن يسير متوازياً مع إتمام المعنى في إطار الأداء الشعري ذي المستوى المتميز ، ولو جعل التتميم أو الإيغال الشاعر يسف أو يهبط في أدائه الشعري لكان حشواً أو ضرورة فالحشو إتمام دون مخالفة ، والضرورة إتمام مع المخالفة من جهة أو أكثر كما سنرى .

وصورة الجبل الذي في رأسه نار هي المعادل الموضوعي لصخر ، وهي التي وضعتها الشاعرة في اعتبارها ، ولنا بإزاء زيادة ، وإنما نحن بإزاء تحقيق الصورة وهذا ما يمكن أن يقال بالنسبة لكثير من نماذج الإيغال التي قدموها .

فمن ذلك قول الأعشى :

كنا طيح صخرة يوماً ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل
يقول العسكري : ثم الكلام عند « يضرها » فلما احتاج إلى القافية قال : وأوهى قرنه فزاد معنى « (٥٢) » .

ولاشك أن الصورة متكاملة ، صورة الوعل الذي ينطح الصخرة ليوهنا فيحطم

قرنه ، ولم يصرح الشاعر في البدء بنوع الحيوان الذي ينطح الصخرة ولهذا فإن ذكره لا يمثل زيادة ، فضلاً عن أن « أوهى قرنه » إضافة للمعنى .

ولو قال الشاعر :

كالوعل ينطح صخرة ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

لما كان في تكرار لفظه الوعل زيادة ، وإنما هو نوع من رد الأعجاز على الصدور ،
واسرجاع المتحدث عنه لزيادة حضوره .

ومن ذلك قول ذى الرمة :

أظن الذي يجدى عليك سؤاها دموعاً كتبديد الجمان المفصل
فالعسكري وابن رشيق يريان أن في قوله « المفصل » إيغالاً حيث تم كلامه -
بالجمان - ثم قال المفصل فزاد فيه « (٥٣) »
ومنه أيضاً قول امرئ القيس :

كان عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب
ويرى محمد بن علي الجرجاني أن قوله : لم يثقب زيادة على التشبيه فكمل
له « (٥٤) »

ويرى العسكري أن قوله - لم يثقب - يزيد التشبيه تأكيداً لأن عيون الوحش غير
متنبهة « (٥٥) »

ومع أن هذا يلتفت نظرنا إلى ميزة الوزن وتوافق الإطار الموسيقى مع المحتوى
الشعري ، فإن هناك مأخذاً في أسلوب تناول القدماء لهذه الظاهرة ، حيث يفصلون
فصلاً غير موضوعي بين المبنى والمعنى ، بصورة تجعل الشعر أقرب إلى الصنعة اللفظية
منه إلى الإبداع .

فقد أشرنا إلى أن الصفة تخصص الموصوف وتحدد دلالاته ، ومن ثم فإن المعنى لا يتم
بغيرها ، فالموصوف لا يفنى عن الصفة ، وإن كانت الصفة تغنى عن الموصوف ، ولهذا
فإن وجود الصفة ليس زيادة للتحسين وإنما ضرورة يقتضيها الحال ، أو المقام ، أو
السياق ، وهي في بيت امرئ القيس جاءت لتحقيق الصورة .

ومثل ذلك تحليلهم لقول امرئ القيس :

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزير الريح مرت بآثاب

فالتشبيه قد تم عند قول : هزير الريح ، وزاد بقوله : مرت بآثاب^(٥٦)

ومثل ذلك قول مسلم بن الوليد :

إذا ما علت منا ذؤابة شارب نمشت به مشى المقيد في الوحل

فقد زاد : المقيد في الوحل «^(٥٧)

وهي زيادة تم بها المعنى .

وهو مثل قول الأعشى^(٥٨) :

غراء فرعاء مصقول عوارضها نمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل

فالوحل إيغال ، وهو ضرورى لإكمال الصورة الشعرية .

ومثله قول الطرماح العقيلي يصف فرساً بسعة المنخر :

لا يركب الربو إلا ريث يخرج من منخر كوجار الثعلب الخرب

فالإضافة في « الخرب » .

وهي صفة تتم بها الصورة .

ومثله قول الشاعر :

ألوى حيازيمى بهنّ صبايةً كما تنلوى الحية المشرق

فقوله المشرق إيغال^(٥٩) وهي صفة تتم بها الصورة ومنه قول جرير^(٦٠) :

بات الفهرزدق عائراً وكأنه قَعَوُ تعاوره السقاة معاراً

فالإيغال في قوله : معار .

ومنه قول النجاشي^(٦١) :

لما أتانى مايقول ودونه مسيرة شهر للمطى الفرد

ومنه قول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا وإن دعوا أجابوا وإن أعطوا أطابوا وأجزلوا
فقوله وأجزلوا إيغال^(٦٢) .

وهو عطف أتم به الشاعر المعنى مع تمام الوزن .

فالإيغال في الشواهد التي عرضها البلاغيون يكون في القافية وكثيراً ما يكون صفة أو
ما يشبه الصفة أو معطوفاً أو تكراراً لكلمة وقد يأتي متعدياً .

ومن ذلك قول بشار بن برد^(٦٣) :

وغيران من دون النساء كأنه أسامة / ذو الشبلين / حين يجوع
فدو الشبلين ، وحين يجوع إيغال .

ويرى ابن رشيق أنه ليس بين التتميم والإيغال كبير فرق ، إلا أن الإيغال في القافية
لا يبعدها ، والتتميم في حشر البيت^(٦٤) .

وهو يكشف عن علاقة بين الإطار الموسيقي وتمازج المحتوى الشعري واكتمال المعنى ،
فاللغة الجيدة لا يتم إلا في شكل جيد واكتمال الشكل منطلق لتضيق المحتوى وكماله .

٥- الاعتراض أو الاستتراك :

وهو عند ابن رشيق : اعتراض كلام في كلام لم يتم .. ثم يرجع إليه فيتمه^(٦٥) .
ومن ذلك قول كثر عزة :

لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك تعلموا منك المطالا
فقوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام^(٦٦) .

ومن ذلك قول النابغة الجعدي :

ألا زعمت بنو عبس بأنني - ألا كذبوا - كبير السن فاني
فقوله « ألا كذبوا اعتراض يمكن أن يقوم المعنى بدون - إسناداً - »

ومن حيث البناء النحوي للجملة حيث إن هذا الجملة الاعراضية فصلت بين إسم
إن وخبرها ولأنها لا تدخل بأى صفة غير الاعراض فى بناء الجملة صنفوها من الجمل
التي لا محل لها من الإعراب .

أما من جهة المعنى الذى عبر عنه الشاعر فإنها أفادت خصوصية فى المعنى ، وقد
وضعه القزوينى ضمن الإطناب ، ويرى أنه :
أن يؤتى فى أثناء الكلام ، أو بين كلامين متصلين معنى ، بجملة أو أكثر لا محل لها
من الإعراب لتكئة سوى ما ذكر فى التكميل^(٦٧) .

ومنه الدعاء كقول المتنبي^(٦٨) :

وتحتقر الدنيا احتقار مجرب يرى كل ما فيها - وحاشاك - فانها
فإن قوله وحاشاك - دعاء حسن فى موضعه .

والتنبيه فى قول الشاعر^(٦٩) :

واعلم - فعلم المرء ينفعه أن سوف يأتى كل ما قدرا
فقوله : « فعلم المرء ينفعه » اعتراض يفيد التنبيه والتعليل للطلب .

والمطابقة مع الاستعطاف كما فى قول أبى الطيب المتنبي^(٧٠) :

ونخسوق قلب لو رأيت لهيه يا جنى - لرأيت فيه جهنما
فقوله « يا جنى » مطابقة مع (جهنم) وهو اعتراض يفيد الاستعطاف .
ومنه التنبيه على أمر فيه غرابة كما فى قول الشاعر :

فلا هجره يبدو - وفى اليأس راحة ولا وصله يبدو لنا فنكاره
فإن قوله : « فلا هجره يبدو » يشعر بأن هجر الحبيب أحد مطلوبيه ، وغريب أن
يكون هجر الحبيب مطلوباً للمحب فقال وفى اليأس راحة لينبه على سببه^(٧١)

فالاعتراض يشبه التتبع من حيث إنه اعتراض ذو فائدة يأتي في حشو البيت ،
وهناك من يخلط بين الاعتراض والالتفات ، وقد حدد العسكري المصطلحين تحديداً
واضحاً فقال في تعريفه للاعتراض : (إن الاعتراض هو اعتراض كلام في كلام لم يتم
ثم نرجع إليه فيتمه) كما أوضحنا .

٦ - الالتفات :

أما الالتفات فإنه يختلف عن الاعتراض من حيث إن الالتفات هو أن يفرغ المتكلم
من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره^(٧٢)
ومن ذلك قول جرير^(٧٣) :

أتسنى إذا تودعنا سليمانى بسعود بشامة سقى البشام
فقد دعا للبشام بعد أن انتهى من جملة ، فالالتفات هنا يشبه الإيغال من حيث
تمام البيت به وزيادة معناه .
ومن ذلك قول الشاعر^(٧٤) :

طرب الحمام بذي الأراك فشاقي لازلت في عسلي وأيلك ناضر
فالشطر الثاني التفات دعا فيه الشاعر للحمام .
ومنه قول الآخر^(٧٥) :

لسقد قتلت بنى بكر برهم حق بكيت وما ييكى لهم أحد
فقوله - وما ييكى لهم أحد - التفات .
وقد يأتي الالتفات في حشو البيت .
ومن ذلك قول حسان^(٧٦) :

إن القى ناولتسنى فرددتها قُتِلَتْ قُتِلَتْ فهاتها لم تقتل
فقوله - قُتِلَتْ - التفات .

وهناك ضرب آخر من الالتفات : وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك ، أو ظن أن راداً يردُّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قلسمه ، فإمّا أن يؤكد ، أو يذكر سببه ، أو يزيل الشك عنه ، ومثاله قول المعطل الهنلي :

تبين صلاة الحرب متاً ومنهم إذا ما التقينا والمسلم بادن
فقوله - والمسلم بادن - رجوع عن المعنى الذي قلسمه ، حتى بين أن علامة صلاة الحرب من غيرها أن المسلم بادن والمحارب ضامر^(٧٧) .

وهذا الالتفات جاء كالايقال ، حيث تم به المعنى والمبنى فجاءت القافية جزءاً من هذا التتميم وإن كان الايقال يخلف عنه من حيث العلاقة بالكلام السابق له .
ومنه قول حدير بن ريعان^(٧٨) :

معاذيل في الهيجاء ليسوا بزيادة مجازيع عند البأس ، والحر يصبر
فالحر يصبر التفات وهو في نفس الوقت قد تم به مبنى البيت فالالتفات كالاغراض
كلام يزداد لإتمام المبنى فيزيد به المعنى ويستقيم الوزن .
وإذا كان الايقال يشبه الالتفات في أنها تتميم في أواخر الأبيات فإن الايقال
يتصل ببناء الجملة التي جاء تنمباً لها اتصالاً شبه معنوي ، أما الالتفات فإنه يشبه
الاعراض من حيث إنه قد يأتي استدراكاً أو تعليلاً أو بياناً لفارقة معنوية ، أما الايقال
فإنه يأتي وصفاً أو تحقيقاً أو تكميلاً للمعنى السابق .

وهذه قصيدة لعمر بن قتيبة الشاعر الجاهلي تبدو فيها بعض الظواهر السابقة يقول فيها^(٧٩) :

- ١ - نأثك أمامة إلا سؤلاً وإلا خيلاً يوافي خيلاً
- ٢ - يوافي مع الليل ميعادها ويسأني مع الصبح إلا زياً
- ٣ - فذلك تبدل من ودها ولو شهدت لم تواتر التوالا

- ٤- وقد ربع قلبي إذ أعلنوه
٥- وحث بها الحاديان النجاء
٦- بوازل تحدى بأحداجها
٧- فلما نأوا سبقت عيني
٨- تراها إذا احتشها الحاديان
٩- فبالظل بدلت بعد الهجير
١٠- وفيهن خولة زين النساء
١١- لها عين حوراء في روضة
١٢- ونجوى السواك على بارد
١٣- كأن المدام بعيد المنام
١٤- كأن الذوائب في فرعها
١٥- ووجه يحار له الناظرون
١٦- إلى كفل مثل دعص النقا
١٧- فبانت ومالت من ودها
١٨- وكيف تبين جبل الصفا
١٩- ففى يتنى المجد مثل الحسا
- وقيل أجند الخليط احتالا
مع الصبح لما استثاروا الجمالا
ويحذين بسعد تعالو تعالا
وأدرت لها بعد سجل سجالا
بالخبت يرقلن سيرا عجالا
وبعد الحجال ألفن الرحالا
زادت على الناس طرا جمالا
وتقرو مع النبت أرطى طوالا
نخال السيال وليس السيالا
علتها، وتسقيك عذبا زلالا
حبال توصل فيها حبالا
يخالونهم قد أهلوا هلالا
وكف تقلب بيضا طفالا
قبالا ولا مايساوى قبالا
من ماجد لا يريد اعتزالا
م أخلصه القين يوما صقالا

فالتميم والإيغال فى القصيدة بيدوان بصورة لافتة للنظر على هذا النحو :

- ١- يوافى خيالا
٥- لما استشاروا الجمالا
٧- بعد سجل
١٠- على الناس طرا
١٢- وليس السيالا
١٤- توصل فيها حبالا
١٦- طفالا
١٨- لا يريد اعتزالا
- ٤- احتالا
٦- بعد تعالو
٩- سيرا عجالا
١١- فى روضة .. طوالا
١٣- زلالا
١٥- هلالا
١٧- ولا مايساوى قبالا
١٩- يوما صقالا

فهذه جميعاً جاءت تنميماً للبناء اللغوى ، حتى يكتمل الوزن فرضاً ، وقد جاء بعضها فى حشو الأبيات ، والبعض الآخر فى القافية ، وهى عندما أتمت الوزن ، اكتمل بها المعنى وزاد خصوصية وحسناً .

وقد جاءت فى إطار مقتضى الحال فأصاب بها الشاعر معنى يزيد المحتوى اكتمالاً ، وليس اكتمال المعنى زيادة يمكن الاستغناء عنها فرضاً فالذى يهمنى هو ما انتهت إليه البنية الشعرية .

والشاعر المجيد يستطيع أن يوائم بين الوزن والمحتوى الشعرى .

وإذا كانت وجهه نظر بعض الدارسين تمثل فى اعتبار التميم والإيغال وغيرها وسائل أو ظواهر من ظواهر الإطناب ، استخدامها الشاعر ليحقق التناسب بين المعنى والمبنى ، أو بين المحتوى والوزن ، فإننا من وجهة نظر موضوعية ننظر إلى التركيب بوصفه وحدة ، أو بنية لغوية ذات عضوية خاصة ، بمعنى أن الذى يمكن أن يعتبره البعض حشواً أو تنميماً قد يكون هو المحور الذى سبق إليه ذهن الشاعر ، فالصورة تأتى وحدة واحدة دون هذا التجزئ الذى يقحمه عليها الدارسون .

وإذا كنا قد رأينا أن الحشو الذى لا فائدة منه ، يكاد يكون معدوماً - فيما عرضه الدارسون من شواهد - فإننا نرى أن ما أشار إليه الدارسون من تميم وإيغال والتفات واعتراض يمثل شواهد على أن الإطار الموسيقى للشعر العربى ليس قيداً على الإبداع ، بل إنه فى أكثر الأحيان يطلق كوامن الإبداع ويفجر طاقات اللغة ، فنجد أن إنعام المعنى يُتمُّ المبنى ، والوزن يزيد البنية الشعرية تفرداً ويجعلها نسيجاً متميزاً وممتازاً فى آن واحد .

ومن هنا فإننا نرى أن الإطار الموسيقى حتى فى هذه النماذج التى يبدو فيها الشاعر قد انتهى من بنائه اللغوى ، أو المعنوى ، قبل تمام الوزن والتى يأتى فيها بكلمة أو أكثر يتم بها المعنى - حتى فى هذا النماذج تبدو قابلية الوزن للتوافق مع البناء اللغوى غير محدوده ، فالشاعر المجيد يمكن أن يصل إلى مستويات متميزة من الإبداع ما دامت لديه القدرة والأدوات الفنية - فى إطار محور الشعر العربى أو ما نسميه بالشعر العمودى .

ب - في الشعر الحر :

إذا بحثنا في الشعر الحر وجدنا فيه نفس الظواهر السابقة من حشو وتتميم وإيغال ، وغير ذلك مما يتم به الشاعر الوزن ، لأن هذه الظواهر لا تأتي فقط لإتمام الوزن ، من حيث عدد التفعيلات وطول البيت ، وإنما تأتي لإحداث التوافق الذي يريده الشاعر لتشكيله ويستجبه التشكيل الشعري ، ومعنى ذلك أن الشاعر يستخدم مثل هذه التقنيات ليستقيم الوزن لا لتكامل الوزن فقط ، ولهذا فإن الشاعر في الشعر الحر يستخدمها سواء في حشو السطر أو في نهايته حتى يستقيم الوزن ،

ومن ذلك قول صلاح عبدالصبور^(٨٠) :

يتجمعون على موائد السهر الفقير ، معذبين ومطرقين .
الدمع سقياهم ، وخبزهم التأوه ، والأنين .
يلقون - بين اللمعتين - زفير أسئلة .
نحشش مثل أوراق الخريف الذابلات

فوصف الشاعر لموائد السهر بالفقر وكذلك الحال معذبين ، تتميم وإيغال ، وكذلك « الأنين » والذابلات ، وبين اللمعتين زفير . ولكننا لو تصورنا الأسطر بدون هذه الإضافات لوجدنا أننا لسنا بإزاء حشو تتطلبه فقط ضرورة البناء الموسيقي ، وإنما بإزاء بوائى موضوعية لا يستقيم المحتوى المعنوي بدونها ، كما وجدنا في الشعر العمودي .

ومن ذلك قول الشاعر أحمد سويلم^(٨١) :

أعرف الآن أن السماء معبأه بالسحاب الكذب
أعرف الآن أن الرياح تحت ذاكرات الكتب .
أن زيت المصابيح في الطرقات خبا ... وانتحب
أن ماء الضروع تبخر في أرضنا ... واحتجب .

فالكلمات : الكذب .. وانتحب .. واحتجب ، زيلت للقافية فهي إيغال ، ولكنها كملت المعنى ، ومن هنا نرى أنها جاءت تمييزاً للمعنى في المقام الأول ، لأن

الوزن يستقيم بدونها فوزن كل منها على حدة « فاعلن » ولو اسقطنا هذه التفعيلة لما تأثرت أسطر المتدارك لكن الشاعر حافظ عليها لا من أجل الوزن فقط وإنما من أجل المعنى أيضاً ، على الرغم مما يبدو ظاهراً من زيادتها . ومن ذلك قول عبد الوهاب البياضي (٨٢) :

تذوق طعم الفتح وحيداً ، نجتاز الأفق بنار الشعر .
السزقاء .

تقمص روح الأجداد .
تعبّر نهراً بعد البحر ، وبحراً بعد الصحراء .
سيفك ومض البرق وخيمتك الغابات العذراء .
فالزرقاء ، بعد الصحراء ، العذراء ، جاءت للقافية ونم بها المعنى فهي إيغال ، وقد أعطت للأسطر إيقاعها الشعري وخلصتها من النثرية . وقد كان الشاعر قادراً على الاستغناء عن هذه القوافي ولكنها ، هنا لا تمثل مجرد تكميم للإيقاع ، وإنما هي أيضاً تكميم للمعنى .

ومن ذلك قول نزار قباني (٨٣) :

أوقفوني .
وأنا أضحك كالمجنون وحدي .
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين ..
كلفتنى ضحكك عشرين .

فالشاعر قد جاء بلفظة – وحدي – في السطر الثاني استكمالاً للوزن وللتفعيلة فاعلاتن ، وأدت اللفظة وظيفة في البناء المعنوي ، ولكن اللافت للنظر أن الشاعر ضحى بالقافية التي يمكن أن تتحقق ، لو كان انتهى بالسطر عند « المجنون » من أجل استكمال الوزن والمعنى . وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن الشاعر قد يترك القافية استكمالاً للوزن .

وقد يزيد الشاعر حرفاً أو حرفين من حروف العطف أو الاستئناف أو التنبيه أو تأكيد .. ليقيم الوزن .

ومن ذلك قول الدكتور أحمد مستجير^(٨٤) :

ها هنا حيث التقينا من سنين .

نيتني يا حب ما كنت سألتك .

فلقد أطرقت فجأة .

تم مهممت بصوت يشبه الظل على الموج البطيء .

فالخرفان : ها ، الفاء في فلقد يكملان الوزن إلى جانب دلالتها في السياق . كما
ملاحظ أن قوله : يشبه الظل على الموج البطيء يمثل نوعاً من التتميم المعنوي
وتوقيافي .

.. ذلك قول فاروق شوشة^(٨٥) :

.. بسني ! ...

.. رل صوتك الندى في دمي .

تيت أثيراً ... أضمه واحتمي .

.. ته تدق أيامي ... تصب في غدي .

.. فق من أعماق نبع دافئ القرار .

.. أمس ضمني هنيةً .. وطار .

وق خافقي الملح واستدار .

.. كت ألس النداء باليد .

.. ودع الليل حديث مطلع النهار .

.. همسك الرطيب ما يزال في فمي .

.. تاحل تاريخ صنعناه بألف موعد .

تيت طفولياً ، برى السميت ناعم الإزار .

فالنهايات : فى دممى ، وأحتمى ، تصب فى غدى ، القرار ، وطار ، واستدار ،
باليد ، ما يزال فى فمى ، بألف موعداً .. تمثل هذه النهايات تميمياً معنوياً وهى فى
نفس الوقت قوافٍ للأسطر الشعرية .

وقد يأتى التتميم فى حشو السطر الشعرى المدور .

ومن ذلك قول نزار قبانى (٨٦) :

وجلس فى ركن ركن .

تسرحين .

وتنقطعين العطر من قارورة ، وتدمدمين .

لحنًا فرنسى الرنين .

لحنًا كأيامى حزين .

قدمالك فى الخف المقصب .

جدولان من الحنين .

فالكلمات : ركن ، تسرحين ، وتدمدمين ، الرنين ، حزين ، المقصب ، من
الحنين . جاءت لإتمام الوزن والقافية ، وهى فى نفس الوقت تمثل تميمياً للمعنى
وإيقاعاً .

ومن ذلك قول فاروق شوشة فى قصيدته اعتراف بديوان إلى مسافرة :

يا حنجلسى .

مضى أراك تنفض البلى الذى أصابنا معاً .

أصابنا فأوجعنا .

تعيدنا لجوهر الحياة فى عروقنا .

تقول أنت كلمتك .

تسمعن حكايك .

تزيل عارنا ... غبار عصرنا .

لأن حقدنا نما وأمرنا .

متى أراك قد خطوت خطوتك .

مددت للحياة عزمةً بعمق يأسنا .

فالنهايات هنا تمثل تنميماً معنوياً ، أو إيغالاً بمعنى أدق ، كما أنها تمثل تكميلاً للمعنى وللوزن معاً .

وهناك أمثلة كثيرة ، يمكن أن نستشهد بها على وجود هذه الظواهر ، من حشو واستدعاء وتتميم وإيغال في الشعر الحر ، مثلما وجدناها في الشعر العمودي .

وهي ظواهر تؤكد أن الأساس الإيقاعي للشعر العربي بنوعيه واحد ، وتجعلنا نراجع أنفسنا ، قبل إصدار قرارات أو آراء ندين فيها الإطار الموسيقي للشعر العمودي ، أو الشعر الحر .

كما أنها تلفت نظرنا إلى الفهم الخاطئ لمعنى العضوية في الشعر ، فالعضوية الشعرية ليست هي تلك التي تنتظم الكائنات ، وإنما هي عضوية لغة ومعان ، لها من المرونة ما لهذه اللغة وهذه المعاني ، هي عضوية إبداع مخلوق لا يصل للكمال الذي يفترضه البعض ، ولهذا فإنها عضوية نسبية ، قد نستطيع أن نغير من نظامها أو شكلها دون أن نكون قد هدمنا العمل الأدبي ، كما سنرى في دراستنا للشعر الحر .

بل إن الشاعر نفسه يعرف ذلك من خلال عملية الإبداع والمراجعة والتصحيح والتثقيح لقصائده سواء أكان الشعر عمودياً أو حراً .

ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوى

في الشعر العمودي والحر التضمين والتدوير والاستدارة

قبل أن نتناول الشعر الحر ، نرى أن نقدم دراسة موجزة لهذه المصطلحات ، حيث إنها أصبحت أكثر شيوعاً في الشعر الحر ، وحيث اتخذت مظهراً متميزاً عما هي عليه في الشعر العمودي .

١ - التضمين :

جاء في اللسان « المضمن من الشعر : ما ضمته بيتا ، وقيل لم تتم معاني قوافيه ، إلا بالبيت الذي يليه » (٨٧) .

وفي الكافي « التضمن هو أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني » (٨٨) .
ومنه قول الشاعر (٨٩) :

يا ذا الذي في الحب يلحى أما	والله لو حملت منه كما
حملت من حب رخييم لما	لت على الحب فذرني وما
أطلب إني لست أدري بما	قتلت إلا أننى بينما
أنا بباب القصر في بعض ما	أطلب من قصرهم إذ رمى
شبهه غزال بسهام فما	أخطأ سهما ، ولكئما
عيناه سهمان له كلما	أراد قتلى بهما سلما

وقد جاء في المحكم أن المضمن من أبيات الشعر ما لم يتم معناه إلا في البيت الذي بعده « (٩١) » .

فالبيت ينتهى قبل أن تنتهى الجملة ، والبيت التالى لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة في البيت السابق له ، بل إن الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر التالى ، ولا شك أن هذا التدوير يحدث نوعاً من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية ، لكنه مع ذلك يحدث نوعاً من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوى ، ولو أعدنا كتابة الأبيات بطريقة النثر لوجدنا أن القافية قد اختفت بين السطور . ولابن المعتز قصيدة مضمنة مدورة لا تقرأ إلا متصلة الأبيات وهى تشبه القصيدة المنثورة الدائرية التى يكتبها بعض الشعراء كالبياضى ، من بعض الوجوه . يقول ابن المعتز (٩١) :

يا نفس ويحك طال ما	أبصرت موعظة وما
نفعتك فأخشى وانتهى	وعليك بالتقوى كما
فعل الأناس الصالحون	ن وبأدرى فليسربما
سلم المبادر وأحذرى	يا نفس من سوف فما
خدع الشقى بمثلها	إياك منها كلما
ناحت مكابدها ضمير	ك إنما هى إنما
خطر وكم قتلت وأهـ	لكت النفوس وقليما
تستغنى أمسانيهـ إذا	حضر السردى وكأنما
لم يحى من لاقى منى	ته فى عجباً أما
فى ذاك معتبر ولا	شاف بقصر من عما
فالأبيات متصلة اتصالاً عضوياً .	

والجملة لا تنتهى بانتهاء البيت والقافية ، ويمكن أن تكتب الأبيات بصورة تشبه القصيدة المدورة من الشعر الحر على هذا النحو « يا نفس ويحك طالما أبصرت موعظة ، وما نفعتك ، فأخشى وانتهى وعليك بالتقوى كما فعل الأناس الصالحون وبأدرى ،

فلربما سلم المبادر ، واحذرى يا نفس من سوف ، فما خدع الشقى بمثلها ، إياك منها كلما
ناحت مكايدها ضميرك ، إنما هي إنما خطر .
وكم قتلت وأهلكك النفوس وقلما تفي أمانها إذا حضر الردى ، وكأنما لم يجي من
لاقي منيته فيا عجباً أما في ذلك معتبر ولا شاف بقصر من عما .
فنحن لا نشعر بأثر القافية لأنها لا تأتى مع نهاية الجملة .
وعلى هذا نستطيع أن نقول إن القصيدة المدورة هي من اختراع القدماء
لا المحدثين .

٢ - الاستدارة :

هي أن تتوالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام منسق يقوم فيه كل
بيت بنفسه في معناه ، ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير^(٩٢) .
وهناك أنماط كثيرة للاستدارة في الشعر القديم .

ومن ذلك قول امرئ القيس^(٩٣) :

لعمري لقوم قد نرى أمس فيهم مرابط للأمهار والعكر الدثر
أحب إلينا من أناس بقنة يروح على آثار شائم النمر
فقد ورد المتبدأ في البيت الأول « قوم » وجاء الخبر في أول البيت الثاني « أحب » .
ومنه أيضاً قول امرئ القيس^(٩٤) :

أبعد الحارث الملك ابن عمر وبعد الخير حجر ذى القباب
أرجى من صروف الدهر لنا ولم تغفل عن الصُّمُّ المضاب
الجملة تبدأ من أول البيت الأول ، وتنتهى في نهاية الشطر الأول من البيت
الثاني ، حيث تعلق الظرف الذى جاء بعد أداة الاستفهام بالفعل الذى ورد متأخراً .

ومن ذلك قول الأعشى (٩٥) :

وأبيض كالسيف يعطى الجزيل يحود ويغزو إذا ما عدم
تضيفت يوماً على ناره من الجود في ماله احتكم
فالجملة تبدأ من وأبيض ، وتنتهى بنهاية الشطر الأول من البيت الثانى .

ومن أنماط الاستدارة : الشطر المطول .

ومنه قول الأعشى أيضاً (٩٦) :

فإن تك لى يا قتل أضحت كأن على مفارقها ثغاما
وأقصر باطل وصحوت حق كأن لم أجر في ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يفنى تتابع وقعها الذكر الحاما
فقد وردت جملة الشرط في أول البيت الأول وانتهت في آخر البيت الأخير .

ومن ذلك ما يسمى بالمفاضلة التمثيلية ، حيث يأتي الشاعر بالمبتدأ مسبوقاً بما
النافية ثم يسترسل في وصف هذا المبتدأ وبعد ذلك يأتي الخبر على وزن أفعل التفضيل
مجروراً بالباء الزائدة .

ومنه قول المرقش الأصغر (٩٧) :

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تعل على الناجود طوراً وتقدح
ثوت في سباء الدن عشرين حجة يطان عليها قرمد وتروح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلان يدينها من السوق مريح
بأطيب من فيها إذا جث طارقا من الليل بل فوها ألد وأنصح

فالمبتدأ « قهوة » والخبر « أطيب » ولا شك أن الاستدارة هنا وفي النماذج الأخرى
تقترب من التضمين وتتميز عنه في نفس الوقت ، من حيث إن الجملة التى كان من
المقدر لها أن تنتهى بنهاية القافية ، تتجاوز القافية إلى أول البيت التالى دون تدافع بين
الوزن والتركيب .

وَأَمَّا التضمين فأنماط كثيرة فقد يأتي اسم إن في القافية ويأتي خبرها في أول ذلك كما رأينا في تضمين النابغة عند دراستنا لعيوب القافية .

ومن ذلك أن يأتي الموصول في القافية وتأتي صلته في أول البيت الثاني كقول

الاعشى (٩٨) :

فله عينا من رأى من عصابة أشد على أيدي السعاة من التي
أنتهم من البطحاء يبرق بيضها وقد رفعت راياتها فاستقلت
وقد يأتي الفعل أو اسم الفعل ، في آخر بيت ويأتي المفعول به في أول تاليه ومنه
قول النابغة (٩٩) :

ألسكني ياعسين إليك قولاً سأهديه إليك ، إليك عنى
قوافى كالسلام إذا استمرت فليس يرد مذهبها التنظي
وقد يأتي الفعل في القافية ويأتي الفاعل في أول البيت التالى كقول الأعشى (١٠٠) :

فتنازعاً سر الحد يث فأنكرت فنزا بها
عضبُ اللسان متقن فطن لما يعنى بها
فعضب فاعل للفعل نزا الذى جاء جزءاً من القافية .

وقد ورد في اللسان نموذجاً فصل فيه الشاعر بين الجار والمجرور .

ومن ذلك قول القُلاخ لسوار بن حيان المتفرى (١٠١) :

ومثل سوار رددناه إلى .

إدرونه ولؤم إصه على .

الرغم موطوء الجعى مذللاً .

فالتضمين فصل عنصرين يجب وصلها ، والفصل ملحوظ هنا أكثر من الاستدارة
كما أن التضمين لا يكون فيه الفصل عن طريق حشو كأن يعطف على الركن الأول أو

يوصف ، ولكنه مجرد فصل يكون فيه العنصر الأول من الجملة في آخر البيت الأول والعنصر الثاني في أول البيت التالي ، وقد يفصل بين الفعل وبين المفعول به المقدم كما في قول الأعشى (١٠٢) :

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي
دمنة قفزة تعاورها الصب سف برحين من صبا وشالي

فالجملة « هل ترد سؤالي دمنة » جملة واحدة ومثلها تماماً .

قوله « فتراها عصب » وهذا نمط يختلف عن أنماط المفاضلة التمثيلية والشرط المطول والجميل الطويلة التي يفصل بين طرفها عن طريق تراكيب لغوية حيث نجد قافية تنتهي نهاية مقبولة لأن التركيب الداخلى حشواً بين ركني الجملة لا تضمنين فيه وتنتهي القافية متوازية مع نهاية التركيب اللغوي الداخلى الذي وردت فيه .

وهناك بعض التراكيب التي يمكن أن تندرج في إطار التضمنين والاستدارة . ومن ذلك قول الأعشى (١٠٣) :

ومنا الذي أعطاه في الجمع ربه على فاقه وللملوك هبائها
سبايا بني شيبان يوم أوراه على النار إذا تجلى له فتياها
فالعناصر الأساسية في الجملة : أعطاه .. ربه .. سبايا ..) والجملة الاعتراضية « وللملوك هباتها » خففت من حدة انكسار التركيب وتوزعه في بيتين شعريين .

٣- التدوير :

هو اشتراك سطر البيت في كلمة واحدة ويسمى البيت : المدور أو للمداخل أو المدمج يقول ابن رشيق : « والمداخل من الأبيات : ما كان قسيمة متصلاً بالآخر غير منفصل منه ، قد جمعنها كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما يقع في عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة ، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار ، كالهزج ومربع الرمل وما أشبه ذلك » (١٠٤) .

وترى الشاعرة نازك الملائكة أن « للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمدّه وبطيل نغماته » وترى أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبوريشة من المتقارب (١٠٥) :

رويدك لانجرحي صمتك الر هيب ولانتهكي مشزره
فإني أحس به همهمات ال وحوش وخشخشة المقبرة
ومثل فاعلاتن في البحر الخفيف ... غير أن التدوير يصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل « فاعلن » و« مستفعلن » ومتفاعلن ... بسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر البسيط أو الطويل أو السريع أو الرجز أو الكامل .

وترى أنه : يسوغ في مجزوء الكامل لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة ، وكذلك مجزوء الزجر (١٠٦) .

وقد تبين لي من دراستي لشعر الأعشى أن هذا الشاعر كان يأني بكثير من أبيات الخفيف مدورة وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل ويدبولى أن وجود التدوير في بعض البحور بمثل ذلك الحشد لا بد أن يغير نظرتنا ويجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور - التي يكثر فيها التدوير - تعاملهم مع أشطار الرجز ، حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت ، أما ما جاء مقسماً فإنه يمثل نمطاً من التقسيم الذي نراه في إطار الشطرة الواحدة ، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة ، والذي يزيد من صحة هذا الفرض أن كثيراً من الأبيات المدورة جاء مقسماً تقسيماً ثلاثياً مما يؤكد أن نموذج البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر .

ولننظر إلى قول الأعشى (١٠٧) :

سلس مقلده أسب	ل خلدّه مرع جنابه
/// // /// //	/// // /// //
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن

فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملاً لفظياً بحيث تنتهى التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكباً قوياً مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها .

ونحن لا نتصور أن شاعراً يقول شفاهة ، يؤلف شعراً يقسم فيه الكلمة نصفين نصف للسطرة الأولى ونصف للثانية ، فإن في هذا تكلفاً وتعسفاً واضحاً ، والذي أتصوره أن التفعيلات في هذا البحر تسير في دائرة قد تنتهى فيها التفعيلة في السطرة الأولى مع نهاية كلمة ، وقد تنتهى وقد استغرقت جزءاً من الكلمة فالتفعيلة الأولى قد انتهت عند ساكن اللام المضعّفة في (مقلده) وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند ياء أسيل في حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مع نهاية (خده) .

وإذا تأملنا التدوير في الشعر الحديث أو الحر فإننا نجد الشعراء جميعهم - إلا القليل النادر - يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون في شطر ويأتى الجزء الآخر في السطر الذى يليه ومن هؤلاء الذين اتبعوا تلك الطريقة ، جورج غانم حيث يقول (١٠٨) :

لأهتف قبل الرحيل .
ترى يا صفار الرعاة يعود الرّ .
فيق البعيد .

فهو من أجل الوزن قسم الكلمة نصفين كما فعل الشاعر القديم في الشعر العمودى وهو خطأ ناقشته بالتفصيل الشاعرة نازك الملائكة ، حيث إن هذا شئ لا ضرورة له ففى وسعه أن يقول في سطر واحد متناسق :

« ترى يا صفار الرعاة يعود الرفيق البعيد » (١٠٩) .

وترى الشاعرة أن التدوير في الشعر الحر ممنوع ولا يجوز الشاعر من هؤلاء أن يستخدم التدوير بصورته التقليدية ، وعرضت لذلك أسباباً هي :

أولاً : لأن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .. وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ - إن التدوير ملازم للقصيدة التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب .

ب - إن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل .

وإنما ساغ في الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره ، وأما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر ، ولذلك ينبغى أن يبدأ بكلمة لا بنصف كلمة .

ج - إن شعر الشطر الواحد ينبغى أن ينتهى كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية) .

ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض « (١١٠) » .

ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين : يقول الدكتور محمد أحمد العرب :

« التدوير مصطلح عروضى قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثانى من البيت الشعرى ، في كلمة واحدة .. ثم انتقل في الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضى » (١١١) .

ويرى الدكتور على عشرى زابد أن « مصطلح التدوير أصبح يطلق على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة ، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً ، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول » (١١٢) .

ولنعرض بعض النماذج التي عمد فيها الشاعر إلى التدوير .

ومن ذلك قصيدة البياني «حجر التحول» التي يقول فيها^(١١٣) :

خرجت من نار الشعر : طقوس الحب وظل الشاعر .

كاهن هذى النار ، يصون ، بعيني طفل ، دعوته ، ويفسر .

لغز أبي الهول الصامت في فجر حضارات ماتت ، لكن .

هاهوذا في صخب المدن الكبرى الآن ، وما زال هو الكاهن .

يستبدل ثوب الكهنوت يرى آخر ، يخلعه الشارع والجمهور .

عليه ليدافع عن مهنته .

وكان حليفاً لليل ، وعليه أن يشرح ، في دعوته الآن ،

النور ، ويشعل نار الأمل الأرضى ويحرث أرض الله ،

الحلي بالثورات .

فالشعر هو العصيان .

والفرح المكتوب عليه بأن يشق في كل الأزمان .

وحضور وغياب لطقوس الحب بنار الكلمات .

فعلى الشاعر أن يختار

- ما بين ربيع الأرض المتمرد والعبد المحصى بباب السلطان .

والطبل الأجوف والقيثار .

والناثر والشحاذ .

* * *

ولو تأملنا الأبيات لوجدنا الظواهر الفنية الثلاث متحققة (التدوير والتضمين والامتدادة) .

فالسطر الأول ينتهى بلفظة « الشاعر » التي انتهت بمتحركين ، وجاءت لفظة كاهن لتبدأ بمتحرك وساكن .

أى أن التفعيلة « فعلن قد انقسمت إلى قسمين : الأول في آخر السطر والثاني في أول السطر التالى ، وهذا يمثل تضميناً لأن الجملة : « وظل الشاعر كاهن هذى النار

يصون بعينى طفل دعوته « جملة واحدة ولأن جملة يصون هي (خبر ظل) ، وهي جملة استغرقت جزءاً من سطرين .

ومثل ذلك قوله « ويفسر لغز أبي الهول » حيث جاءت (يفسر) في نهاية السطر الثاني وبأى الجملة في السطر الثالث كما أن التفعيلة « فعلن قد استغرقت جزءاً من (يفسر) وجزءاً من (لغز) .

لكن السطر الثالث انتهى بلفظة « لكن » أى « فعلن » .

وبدأ السطر الثالث بسبب خفيف « ه/ » و « فعلن » أى فاعلن وهذا غير ممتنع في المتدارك حين يستخدمه الشاعر في قصيدته من الشعر الحر ، بل إن بعض الشعراء يرى أن تحريك الحرف الأخير دون إشباع في قصيدة الشعر الحر جائز . يقول الشاعر صلاح عبد الصبور « إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له »^(١١٢)

وقد يثار سؤال هو : لماذا لم يتصل التدوير بالتضمين في الشعر العمودي كما هو في الشعر الحر : والجواب واضح جلي : هو أن التدوير في الشعر العمودي يحدث في البيت الواحد بين شطريه ، ولهذا فإنه لا يعد تضميناً حيث إن هذا لا يمثل تفتيتاً للجملة ، وحيث إنه موجود شكلياً فقط ، أمّا في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، لكنها مع ذلك قد يفترقان فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس ، وقد يتكرر التضمين والتدوير فتصبح القصيدة دائرية أو مستديرة أو يصبح المقطع مستديراً على وجه أكثر دقة وقد تحدث الاستدارة دون تضمين عندما يقدم الشاعر تركيباً لغوياً متأسكاً في أكثر من سطر شعري .

ومن ذلك قول البياني^(١١٣) :

بترمت معرى النعمان .

والمتنى وعلى وأبى حيان .

وتراث الثورات .

أتحصن ضد اللا جدوى وردئ الزمن المفروض بكل الأزمان .

وقوله أيضاً^(١١٦) :

ما بين استغلال الإنسان .

لأخيه الإنسان .

وحريق الكلمات .

تولد في رحم الأرض الثورات

وقوله أيضاً^(١١٧) :

يا من أوقفني بين الجسد المشدود كقوس والمطلق .

يا من أوقفني في هذا المأزق .

حطم هذا الزورق .

بصخور شواطئ يسم الليل الأزرق .

فالاستدارة قد تحققت نتيجة تراكب عناصر تركيب لغوى ممتد يشغل أكثر من سطر شعري . ففي النموذج تبدأ الجملة من قوله (بنزات) وتنتهى بالجملة « أتحصن » فالجاء ونحور المتقدم متعلق بهذا الفعل ، والشاعر قد استخدم في هذا النموذج « فاعلن » و« علن » ، فعلا تين » ، وقد جاءت القافية واضحة في الأسطر الثلاثة :

الأول والثاني والرابع .

ولكن التركيب اللغوى اخترق هذا التركيب العروضى والصوقى وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري .

وفي النموذج الثانى يبدأ التركيب اللغوى بقوله : (ما بين) وينتهى بقوله : « تولد .. الثورات » .

وقد استخدم الشاعر القافية لكل سطرين لكن التركيب تجاوز النظام الإيقاعى وانصوبى وامتد ليشمل أكثر من سطر شعري .

أما في النموذج الثالث فإننا نرى أن التركيب اللغوي يشمل الأسطر الأربع حيث يقول : يا من أوقفى .. يا من أوقفى .. حطم .. بصخور .. فالأسطر تراكب تراكباً وثيقاً وقد جاءت الأسطر مقفاة بقافية واحدة تنتهى بانتهاء التفعيلة .

ولاشك أن هذا النمط من التراكيب أكثر قبولا لأنه يتمشى مع روح الشعر ، ولا يحد من التدفق الصوتي والإيقاعي للشعر .

فالشاعر في الاستدارة لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي ، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتي والعروضي وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما ، فيقدم في إطار التركيب المطول ، وحدات عروضية تنتهى نهاية شبه طبيعية ، يلتقط عندها أنفاسه - دون كسر للإيقاع أو للتركيب اللغوي - ليستمر بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري .

أما في التدوير - وبخاصة في الشعر الحر - وفي التضمين في الشعر العمودي والحر فإن الشاعر لابد أن يضحى إما بشئ من وحدة التركيب أو بشئ من النظام الصوتي والعروضي والتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات (١١٨) .

« إن ما فعله الكلاسيكيون هو محاولة التقليل من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ، فاهتموا من ناحية بتلافي التضمين ، أى تلافي الوقف القوي في وسط البيت ، ومن ناحية أخرى بإنهاء البيت بوقفه معنوية .. وهم إذ يفعلون هذا فإنهم قللوا من الصراع ولم يلغوه ، فلفضمان تقارب تام بين النظامين فلا بد من موازنة بين الوقف العروضي ، والوقف المعنوي ، أى أن يكون آخر البيت مثلاً نهاية للجملية وأن يكون هناك تناسب على النحو التالي :

آخر البيت = نهاية جملة .

آخر الشطر = نهاية جملة فرعية (١١٩) .

فإذا كان هناك تركيب ممتد ، فإن هذا التركيب يتكون من وحدات لكل وحدة نهاية معنوية لكنها تكون مجتمعة مع غيرها من الوحدات تركيباً واحداً « فالعبارة كل - تركيبى لكن هذه الكلية عضوية أى أنها قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر ، جمل فرعية ، وحدات تركيبية ، وكلمات .. وما يكفينا معرفته هو أن التلاحم التركيبى له درجات مختلفة ، وهذا يعنى أن عدم الموازنة بين البحر والتركيب الذى لاحظناه فى الشعر قابل لأن يحتل أيضاً درجات مختلفة تبعاً لوقوع الوقف العروضى فى آخر البيت بين جمليتين فرعيتين ، أو مجموعتين تركيبيتين ، أو وقوعه داخل مجموعة واحدة ، يمكن إذن أن نقارن من وجهة نظر « محددة » مستوى الخلاف بين الوزن والتركيب فى فترات مختلفة (١٢٠) .

ولننظر الآن فى جزء من قصيدة « يا زمان الحزن فى بيروت » للشعر فاروق جويادة لرى صورة من صور التضمين والتدوير ، وهو لا يمثل نوعاً من كسر البنية الإيقاعية والتركيبية ، وإن حد من تدفقها الإيقاعى - على الرغم من أن الشاعر حافظ على التوازن بين الإيقاع والتركيب فى أكثر قصائده ديوانه ولم يشذ عن ذلك إلا هذا الجزء الذى أعرضه والذى يقول فيه (١٢١) :

برغم الصمت والأنقاض يا بيروت
مازلنا نناجيك

برغم الخوف والسجان والقضبان
مازلنا نناديك

برغم القهر والطغيان يا بيروت
مازالت أغانيك

وكل قصائد الأحران يا بيروت
لا تكفى لنبيك

وكل قلائد العرفان تعجز أن تحييك
فرغم الصمت ما زالت مآذنا

تكبر في ظلام الليل
تشدو في روايك
وما زالت صلاة الفجر يا بيروت
تهدر في لياليك
ورغم النار والظوفان
سوف نجى أيام نحاسنا
فتخلع ثوب من خلدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت
سوف يظل بحميك

* * *

فكل سطر من الأسطر العشرين جاء متصلاً بغيره عدا ثلاثة أسطر هي السطر التاسع والسابع عشر والثامن عشر.

والتفعيلتان الأساسيتان هما «مفاعيلن ومفاعلتن» وهما صورتان لتفعيلة واحدة هي مفاعلتن متحركة اللام وساكنتها وقد حدث التدوير بين كل سطرين على التوالي في الأسطر الثمانية الأولى ، ثم جاءت الأسطر التاسع والعاشر والسابع عشر ، والثامن عشر ، بدون تدوير مع ما يليها ، ولهذا فإن التدوير كان إلى جانب ذلك بين السطرين (١١ ، ١٢) ، (١٣ ، ١٤) ، (١٥ ، ١٦) ، (١٩ ، ٢٠) فالأسطر (١ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٩) تنتهى بحركة وتبدأ الأبيات التي تليها بحركة وساكن ثم ثلاث حركات وساكن أو سببين خفيفين .

ولو عرض الشاعر القصيدة وفق ما يسمح به السطر المكتوب من امتداد لما جاء أى بيت من الأبيات السابقة مدوراً ولما حدث ما يشبه أن يكون تباعداً بين القانون الصوتي والإيقاعي والتركيب اللغوي . وهذه هي الأبيات طبقاً للتوافق بين الوقف العروضي والمعنوي والتركيبي دون تدوير .

برغم الصمت والانقراض - يا بيروت - مازلنا نناجيك .
برغم الخوف ، والسجان ، والقضبان مازلنا نتناديك .
برغم القهر والطفيان - يا بيروت - مازالت أغانيك .
وكل قصائد الأحرار - يا بيروت - لا تكفى لنبيك .
وكل كلابد العرفان تعجز أن تحيك .
فرغم الصمت ما زالت مآذنا .
تكبر في ظلام الليل ، تشدو في روايك
وما زالت صلاة الفجر يا بيروت تهر في ليالك
ورغم الليل والظوفان سوف نبجي أيام نحاسبنا
فتخلع ثوب من خدعوا
وتكشف زيف من صمتوا
وسيف الله يا بيروت رغم الصمت سوف يظل يحميك

* * *

فالأسطر لا تزيد عن خمس تفعيلات ، وهو مقبول كما أن ضم أجزاء الجملة في سطر واحد يؤدي إلى توافق النظام العروضي مع الصوفي مع الإيقاعي مع التركيب اللغوي ، هذا التوافق الذي هو غاية الشعر والشاعر في آن واحد .

وهو منطلق الدعوة إلى الشعر الحر .

وقد ساعد استخدام الفعل المضارع في تلك القصيدة على تخليص الإيقاع من الأثر الذي يمكن أن يترتب على تقسيم الجملة الواحدة في أكثر من سطر ، ولا شك أن تمكن الشاعر ، وامتلاكه لأدواته الفنية ، لم يجعلنا نشعر بذلك الأثر المترتب على تقسيم الجملة الواحدة ، وهو تقسيم لا يتفق والتقسيم الإيقاعي للبيت الشعري كما عرضناه .

وقد أدى استخدام المددات « الحركات الطويلة » إلى تحقيق نوع من التطريب (بالمعنى اللغوي الأصيل لهذه الكلمة) .

وهو أمر لا ينجفى على القارئ المتأمل .

ثالثاً : الوزن والضرورات الشعرية

سنتناول في هذا الفصل الضرورات الشعرية التي تتصل بالوزن الشعري . ويرى السيرافي أن « الشعر لما كان كلاماً موزوناً ، تكون الزيادة فيه والنقص منه يخرج منه عن صحة الوزن حتى يحيله عن طريق الشعر المقصود مع صحة معناه ، استجيز فيه لتقوم وزنه ، من زيادة ونقصان وغير ذلك ما لا يستجاز في الكلام مثله وليس في شيء من ذلك رفع منصوب ، ولا نصب مخفوض ، ولا لفظ يكون المتكلم فيه لاحقاً ومعنى وجد هذا في شعر كان ساقطاً مطروحاً ، ولم يدخل في ضرورة الشعر » (١٢٢) .

فالضرورة تأتي من أجل استقامة الوزن مع استقامة المعنى في آن واحد ، كما أن هذه

الضرورات يجب أن لا تخل بالمعنى بحيث لا تغير الضرورة معنى كلمة أو لا تسبب في التباس المعنى بمعنى آخر كما لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصلية .

وقد أشار سيبويه إلى « أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام » (١٢٣) .

وإذا نظرنا إلى الضرورات الشعرية فإننا سنرى أنها لا تتعارض مع أوجه الإعراب الأصلية وإنما هي ضرورات تقع في أمور لا تمس صميم البنية الإعرابية كما أنها تسير في بعض الوجوه وفقاً لقياس خاص سنشير إليه في حينه .

وقد حضر السيرافي ضرورات الشعر في سبعة أوجه « وهي الزيادة ، والنقصان ، والحذف ، والتقديم ، والتأخير ، والإبدال ، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه ، وتأنيث المذكر ، وتذكير المؤنث » (١٢٤) .

والذى يلتفت النظر فى هذا المجال أن الضرورات الشعرية تمثل نوعاً من الخروج عن الإطار اللغوى فى سبيل تطويع لفظة أو عبارة للسياق الشعرى أو بمعنى آخر للوزن وهذا أمر غاية فى الأهمية والخطورة ، فالنحو العربى قد استنبط من المستوى اللغوى الذى اعترف به الدارسون القدماء وقد استمدوا أغلب شواهدهم من الشعر القديم ، ولهذا فقد تأثرت فلسفة النحو ، وبناء الجملة ، وبناء الكلمة تأثيراً كبيراً بهذا الأساس ، ولهذا فإننا نلاحظ قلة الضرورات الشعرية ، وجواز أكثرها ، فالنحو استنبط من لغة شعرية ، أى من سياقات قد طُوِّعت للشعر ، ولهذا فإن القواعد النحوية التى بين أيدينا تمثل فى المقام الأول « قواعد للغة الشعرية » وهذا هو الذى يحمل اللغة الشعرية العربية لا تمثل انحرافاً أو انتهاكاً للقواعد العربية أو لبنية اللغة وهو أمر لم يلتفت إليه كثير من الدارسين حينما تعرضوا للغة الشعر ، فلغتنا لغة مرنة وقواعدها التركيبية أكثر مرونة بمعنى أن كل تركيب تتحقق به إصابة المعنى هو إضافة إلى النحو العربى حق وإن بدا للبعض أنه انحراف أو انتهاك لبنية اللغة .

فلغة الشعر فى العربية تقرب كثيراً من لغة النثر الفنى ولا تختلف عنها إلا فى الوزن ، لأننا فى النثر نجد الخيال والاستعارة ، وهناك الشعر الحديث الذى لا يختلف عن الأداء النثرى إلا فى اعتماده على الوزن ومن هذا نرى قلة الضرورات الشعرية ، فهى لا تمثل ظاهرة سائدة بمعنى أننا نستطيع أن نجتمع هذه الضرورات فى صفحات قليلة ، وهى فى أغلبها شواهد لا تمثل إلا نفسها ولا تمثل ظاهرة ، ولو أنها كانت لغير الوزن أو مرتبطة بمستوى من الأداء اللغوى للشعر لكانت ظواهر عامة شائعة ، فالشاعر المجيد يستطيع أن يتجاوز هذه الضرورات ، وليس أدل على نهافت هذه الضرورات من أن كثيراً من الأبيات التى جاءت شاهداً على الضرورات ، رويت بصورة لا ضرورة فيها ، ولهذا فإننا نرى أن بعض هذه الضرورات مصطنع وموضوع .

وهذه الضرورات تشتمل على ضرورات تتصل ببنية الكلمة وأخرى تتصل ببناء الجملة .

ضرورات تصل بالكلمة :

أ - ضرورات الزيادة

١ - ما يزداد في القوافي للإطلاق :

ويكون ذلك بزيادة واو في حالة الرفع ، وألف في حالة النصب ، وياء في حالة الجر .

ومن ذلك قول زهير^(١٢٥) :

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلو وأقفر من سلمى التعانيق والتقلو
وسواء أكتبت الواو أم لم تكتب فإنه لابد من إشباع ضمة اللام فتنتطق واواً .
ومن ذلك أيضاً قول ابن عبدربه^(١٢٦) :

يامن يفند في البكاء مولهاً ماكان يسمع في البكا تفنيدا
إن السدى باد السرور بموته ماكان حزني بعده ليبيدا

فالألف قد زيدت في آخر الفعل (بيد) إشباعاً لحركة الدال ومنه أيضاً قول ابن عبدربه^(١٢٧) :

يامن عليه رداء البأس والجود من جود كفك يجرى الماء في العود
فهناك إشباعٌ لكرة الدال في آخر الشطرين وهذا لا يكون إلا في الشعر .

« وإنما جاز فيه هذه الزيادة .. لأنهم يترنمون بالشعر ويحدون به ، ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بحرف المد ، وأكثر ما يقع ذلك في الأواخر ، وكان الإطلاق بسبب المد الواقع فيه التزم وقد شبهوا مقاطع الكلام المسجع ، وإن لم يكن موزوناً وزن الشعر بالشعر في زيادة هذه الحروف ، حتى جاء ذلك في أواخر الآي من القرآن كقوله تعالى : ﴿ فَأَصْلَحُوا سِيلَكُمْ ﴾^(١٢٨) .

وهذه الزيادة غير جائزة في حشو الكلام ، وإنما ذكرناها لاختصاص الشعر بها دون الكلام ، وهي جيدة مطردة ، وليس تخرجها جودتها عن ضرورة الشعر إذ كان جوازها بسبب الشعر (١٢٩) .
وجاء هذا من منطلق التقفية ، فنحن نشجع الحركة في القافية فقط .

٢ - صرف ما لا ينصرف :

ويرى السيرافي أنه جائز في كل الأسماء مطرد فيها ، لأن الأسماء أصلها الصرف لعل تدخلها ، فإذا اضطرب الشاعر ردها إلى أصلها ولم تحفل بالعلل الداخلة عليها والدليل على ذلك أن ما لا أصل له في التنوين لا يجوز للشاعر تنوينه للضرورة ، ألا ترى أن الشاعر غير جائز له تنوين الفعل ، إذ كان أصله غير التنوين ، وليس يرده بتنوينه إلى حالة قد كانت له (١٣٠) :

وهو تعليل مقبول وأنا لا أستبعد أن يكون منع بعض الأسماء من الصرف جاء وفقاً لقانوني التوافق والمائلة اللذين يتطلبان الألفاظ العربية ولهذا فإن ترك ذلك استجابة للوزن لا يمثل انحرافاً أو انتهاكاً للبنية اللفظية أو للعرف اللغوي .
ومن ذلك قول النابغة الغلباني (١٣١) :

فلسأتينك قصائدٌ وليدفعن جيشك قوادم الأكوار
حيث نون قصائد ، وهي مما لا ينصرف .

ومن ذلك تنوين المنادى المبني كما في قول الأحرص الأنصاري :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ السلام
وينشد بالنصب ، فمن نصب رد الكلمة إلى أصلها . لأن الأصل في النداء منصوب . ومن رفع ونون زاد التنوين على لفظه ، كما تفعله فما لا ينصرف من المرفوع (١٣٢)

٤ - ترك صرف ما ينصرف :

وقد أجازته الكوفيون والأخفش وأباه سيبويه وأكثر البصريين ، لأنه ليس يحاول
بمنع صرف ما ينصرف أصل يرد إليه (١٣٣) .

ومن ذلك قول عباس بن مرداس :

فما كان حصن ولا حابس يسفوق مرداس في مجمع
فلم يصرف « مرداساً » وهو أبوه ، وليس بقبيلة « (١٣٤) » .

٥ - تشديد ما ليس مشدداً :

ومن قول الشاعر (١٣٥) :

مهر أبي الحبّاط لا تشلى
بارك فيك الله من ذى ألّ
ومن موصى لم يضع قيلاً لي
خوارجاً من لفظ القسطلّ
إذ أخذ القلوب بالأفكلّ
فقد شدد الأفكل والقسطل وهما مخففا اللام .

٦ - إظهار المدغم أى فك الإدغام :

ومن ذلك قول قنّب بن أمّ صاحب (١٣٦) :

مهلاً أعاذل قد جرّيت من خلقي أنى أجود لأقوام وإن ضنّوا
وقول أبي التّجيم العجلي (١٣٧) :

* الحمد لله العلى الأجل

فالاستعمال فى الأول (ضنّوا) وفى الثانى (الأجل) .

٧- تحريك المعتل :

فما حقه أن يكون اللفظ به على السكون أو الحذف ويرى المرزباني أن هذا رد للكلام إلى أصله مثل قاضي فيقول قاضي ومنه (١٣٨) :

لا بـارك الله في الغواني هل يصـبـحـن إلّا لـهـن مـطـلـب
حيث كسرت الياء وحققا التسكين في (الغواني) . ومنه قول الفرزدق (١٣٩) :
فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى موالياً
فالوجه أن يقول « مولى موالٍ » ويلغى الياء لسكونها وسكون التنوين فلما اضطر إلى
تحريكها لم يصرف لتمام حركات البناء المانع من الصرف (١٤٠)

٨- عدم حذف حرف العلة في الجزم :

ومن ذلك قول قيس بن زهير العبسي (١٤١) :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لسبون بني زياد
وقول عبد يغوث بن وقاص (١٤٢) :

وتضحك مني شيخخة عيشمية كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانياً
فقد ترك الشاعر حذف الياء في (يأتيك) وترك حذف الألف في (ترى) حتى
يستقيم الوزن . وترك الحذف هنا ليس مستوى لغوياً متميزاً وإنما هو مخالفة لقواعد لغوية
لضرورة الوزن .

٩- قطع ألف الوصل :

ومن ذلك قول حسان (١٤٣) :

لنسمعن وشيكاً في دياركم الله أكبر يا ثارات عثمان

ومنه قول قيس بن الخطيم^(١٤٤) :

إذا جاوز الإثنين سرُّ فإنه ينشر وإفشاء الحديث قمين
فقد قطع الألف في « الإثنين » لضرورة الوزن وتروى الخطين .

١٠ - زيادة ياء في الجمع فما ليس حكمه أن يجمع بالياء :

ومن ذلك قول الفرزدق^(١٤٥) :

تنفى يداها الحصا في كل هاجرة نفى الدراهم تنقاد الصياريف
والأصل (الدراهم) و (الصيارف) وقد زاد الياء لضرورة الوزن قياساً على
مصايح ومصاييح ، وقنادل وقناديل ، وقد يكون إثبات الياء لغة في هذه الصيغ .

١١ - مد المقصور كقول الشاعر^(١٤٦) :

سيغنيني الذي أغناك غنى فلا فقر يدوم ولا غشاء
فقد مد الشاعر لفظة (غنى) وتكون من الضرورات القيحة إذا التبس المعنى كما
أنه ليس لذلك أصل يقاس عليه في رأى بعض الدارسين .

« فأهل البصرة يميزون قصر كل ممدود ولا يفرقون بين بعضه وبعض ، ولا يميزون
مد المقصور ، إلا الأنفخ ومن تبعه .. وكان الأنفخ يميز مد كل مقصور كما أجيز
قصر كل ممدود من غير استثناء ولا شرط »^(١٤٧) .

١٢ - زيادة نون خفيفة أو ثقيلة :

في الشعر في غير الموضع الذي تراد فيه .

ومن ذلك قول جذيمة الأبرش^(١٤٨) :

ربما أوفيت في عَلم ترفعن ثوبى شمالات
حيث أدخل النون على ترفعن على خلاف العرف اللغوي .

١٣ - إلحاق نون الجمع مع الاسم المضمَر :

في مثل الضاريوه ومن ذلك^(١٤٩) :

هم القائلون الخير والآمرونه إذا ماخشوا من محدث الأمر مفظعا
ومن الشعراء من يثبت النون ويحذفها وفقاً للوزن الشعري كما في قول
الأعشى^(١٥٠) :

المطعمو اللحم إذا ماشتوا والجاعلو القوت على الياسر
والشافعون الجوع عن جارهم حتَّى يرى كالغصن الناضر
فالشاعر لو أثبت النون في البيت الأول لزاد سيباً خفيفاً (هـ) في كل تفعيله ولو
حذف النون في البيت الثاني لتقصت التفعيلة سيباً خفيفاً .

ب - ضرورات الخلف :

١ - تخفيف المشدد :

ومن ذلك قول طرفة (١٥١) :

أَصْحَوْتُ الْيَوْمَ أُمَّ شَاقَتِكَ هِرْزٍ وَمِنْ الْحُبِّ جِنُونٌ مُسْتَعِزٌّ
فَقَدْ سَكَنَ الْمَشْدَدُ حَتَّى يَسْتَقِيمَ الْوِزْنُ وَتُسْتَقِيمَ الْقَافِيَةُ فِي كُلِّ الْآيَاتِ .

٢ - تخفيف المشدد وتسكينه مع حذف حرف بعده :

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٢) :

لَعَمْرُكَ مَا طَوَّلَ هَذَا الزَّمَنُ عَلَى الْمَرْءِ إِلَّا عِنْسَاءَ مَعْنٍ
أَرَادَ : مَعْنَى فَحَذَفَ الْيَاءَ وَإِحْدَى النَوْنَيْنِ أَيْ « سَبَبُ خَفِيفٍ » . وَمِنْهُ أَيْضاً قَوْلُ
لَيْيَدٍ (١٥٣) :

وَقَبِيلٌ مِنْ لَكِيزٍ شَاهِدٌ رَهْطٌ مَرْجُومٌ وَرَهْطُ ابْنِ الْمُعَلِّ
فَالْأَصْلُ « الْمُعَلَّى » فَحَذَفَ لَأَمَّا وَحَذَفَ الْأَلْفَ .

٣ - الحذف للترخيم في غير النداء :

حيث إن الترخيم في النداء جازٍ في الشعر وغيره من ذلك قول الشاعر (١٥٤) :

أَلَا أَضَحَّتْ حَبَا لَكُمْ رِيَامًا وَأَضَحَّتْ مِنْكَ شَاسِعَةٌ أُمَامَا
فَقَدْ حَذَفَ الشَّاعِرُ التَّاءَ مِنْ أَمَامَةٍ وَهِيَ لَيْسَتْ مَنَادًى وَلَا تَصْلُحُ لَهُ .

« والوجه الثاني من الترقيم : أن يرخم الاسم فيبقى من حروفه ما يدل على جملة الكلمة من غير مذهب ترخم الاسم المتأدى وهذا أيضاً من ضرورات الشعر » (١٥٥) .
ومن ذلك قول علقمة بن عبده (١٥٦) :

كَأَن يُرِيقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ مَسْفُتٌ بِسَبَا الْكَتَانِ مَلْشُومٌ
أَرَادَ بِسَبَابِ الْكَتَانِ فَحَنَفَ حَرْفِي لِيَسْتَقِيمَ الْوِزْنُ .

ومما يشبه الترقيم قول الشاعر (١٥٧) :

أَوْرَاعِيَانِ لِبَعْرَانِ لَنَا شَرِدَتْ كَى لَا يَحْسَانُ مِنْ بُعْرَانَا أَثْرًا
أَرَادَ كَيْفَ لَا يَحْسَانُ لِأَن مَعْنَى كَى لَا يَجُوزُ .

٤ - قصر الممدود :

وقد تحدثنا عن جوازه .

ومن ذلك قول الأعشى (١٥٨) :

وَالْقَارِحُ الْعَدَا وَكُلُّ طَمَرٍ . مَا إِنْ تَنَالَ يَدُ الطَّوِيلِ قَدَّالَهَا
فَالْأَصْلُ « العداء » .

وقيل في جواز قصر الممدود « إن قصر الممدود تخفيف ، وقد رأينا العرب تخفف بالترخم وغيره ، ولم نرهم يثقلون الكلام بزيادة الحروف ، كما يخففون بحذفها فذلك فرق ما بينهما » .

« وشئ آخر وهو أن قصر الممدود ، إنما هو حذف زائد فيه ورده إلى أصله ، ومد المقصور ليس براد له إلى أصل » (١٥٩) .

وهي فلسفة تستند إلى رؤية عميقة فالضرورة تتيح لنا التخفيف لا التزيد لأن الزيادة تكون ابتداءً لا يجرى على قياس بينما التخفيف اتباع يجرى على قياس .

٥ - حلف النون الساكنة :

من الحروف التي بنيت على السكون ، نحو من ، لكن وإنما تحذف لالتقاء الساكنين أو لضرورة الوزن ومن ذلك قول النجاش الحارثي (١٦٠) :

فلمست بآتية ولا أستطيعه ولاك اسقى إن كان مأوك ذا فضل
فالأصل « ولكن » .

ومنه قول الأعشى (١٦١) :

وكان الخمر المدامة مل إس ففست ممزوجة بماء زلال
فالأصل « من الإسفست » وتروى في ديوانه :

وكان الخمر العتيق من الإس ففست ممزوجة بماء زلال (١٦٢)

ومن ذلك قول ثابت بن قطة (١٦٣) :

ولا أرى أن ذنبا بالغ أحدا م الناس شركاً إذا ما وحدوا الصمدا
فالأصل (من الناس) .

٦ - حلف الضوين :

ومن ذلك قول حسان (١٦٤) :

لو كنت من هاشم أو من بني أسد أوعبد شمس أو أصحاب اللوا الصيد
أو في الذؤابة من تيم وإخوتها أو من بني جمع الخضر الجلاعيد
حيث إن الصحيح أن يقول « جمع الخضر » أي أن تكون جمع منونة الآخر .
ومن ذلك حلف النون في جمع المذكر السالم العامل كقول الأعشى (١٦٥) :

المطعمو اللَّحْمَ إذا ماشتوا والجاعلُو القوت على الياسر
والشافعون الجرع عن جارهم حتى يرى كالغصن الناصر
فقد حذف الشاعر النون في (المطعمو) و(الجاعلو) حتى يستقيم الوزن .

٧- حذف الياء في حالة الإضافة مع الألف واللام :

كقول خفاف^(١٦٦) :

كنسواح ريش حمامة نجدية ومسحت باللشين عَصَف الإمد
فالأصل (نواحي) وحذفت الياء لضرورة الوزن .

٨- حذف ياء الإشباع أو واو الإشباع من هاء الكتابة المتصلة :

ولا يجوز حذف الواو والياء مما قبله متحرك إلا في الشعر كقول الشاعر^(١٦٧) .
أو مُعْبِر الظهر يُنْبِي عن وَلِيَّتِهِ ماحِجَّ رَبِّهِ في الدنيا ولا اعتبرا
فبقيت الضمة في (ربُّه) ولم تشيع الحركة ليستقيم الوزن .
ومن حذف الياء قول الشاعر^(١٦٨) :

فإن بك غمًّا أو سميناً فإنني سأجعل عينيه لنفسه مقنعاً
فقد حذفت الياء من نفسه وبقيت الكسرة ليستقيم الوزن .

٩- حذف الواو والياء من «هو» و «هي» :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٦٩) :

فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جمل ربحو الملائم فحبيب
فالأصل بينا هو ، ولست أرى قبحاً في ذلك بل إنني لا أعتها ضرورة ولا أرى
مانعاً من استخدامها في النثر .

أما حلف ياء هي فمنه قول الشاعر^(١٧٠) :

دار لسعدى إذو من هوأكا

أراد إذ هي ..

ولاشك أن هذا غير مقبول لأن الهاء يمكن أن تنوب مع بينا عن الضمير (هو)
وأن تنوب عن « هي » إذا ما تلت نظيرها المتصل وهو (ها) الغائبة فتقول بيناهُ وبيناهُ
أما مع إذ فإن الأمر يبدو غير مستساغ ولا مقبول .

١٠ - حلف الواو الساكنة والياء الساكنة :

إذا كان قبلهما ضمة أو كسرة ومن ذلك قول الشاعر^(١٧١) :

فلو أن الأطباء كان حوِلى وكان مع الأطباء الأساة
فقد حلف الشاعر الواو واكتفى بالضمة على النون في « كان » الأولى حتى يستقيم
الوزن .

١١ - حلف الفاء في جواب الشرط الذى يجب أن يقترن بالفاء :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٧٢) :

من يفعل الحسنات الله يشكرها والشر بالشر عند الله مثلاًن
فالواجب أن يقول « فالله يشكرها » لأن جواب الشرط جملة اسمية وقد اضطره
الوزن حلف الفاء مخالفة للعرف اللغوى .

١٢ - حلف حركة الاسم أو الفعل الإعرابية :

ومن ذلك قول امرئ القيس^(١٧٣) :

فاليومَ أَشربُ غير مستحقب إنما من الله ولا واغسل
حيث سكن الشاعر الباء في « أَشربُ » حتى لا يختلط السريع بالكامل ويمكن أن
تؤول بأن أَشربُ جواب لشرط محذوف والتقدير « إن أَشربُ أَشربُ » .

جـ - ضرورات الإبدال :

١ - إبدال بعض الحروف ياء :

ومن ذلك قول أبي كاهل اليشكري (١٧٤) :

لها أشارير من لحم تسمرة من الشعلى ووخز من أرانيها

فقد قلب الباء ياء فى الثعالى وأرانيها .

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر (١٧٥) :

وبلدة ليس لها خَوَارِقُ

ولصفادى جَمَّها نقانق

حيث قلب العير ياء فى صفادى

٢ - إبدال الألف هاء :

ومن ذلك قول الشاعر (١٧٦) :

والله أنجأك بكفى مسلمة

من بعدما ويعلمها ويعلمه

٣ - إبدال الألف همزة :

كقول الشاعر (١٧٧) :

فأقسم لو لاقى هلالاً ونحته يصك كذئب الردمة المتأوبُ

لأدأها كرهأ وأصبح بيته لديه من الإغوال نوح مُسَلَّبُ

فقد همز الألف فى « أدأها » حتى يستقيم البيت فهو من بحر الطويل ولو لم يهمزها

لأصبحت مفاعيلن « مفعولن » .

٤ - إبدال أسماء الأعلام :

- ومن ذلك إبدال (معبد) من (عبد الله) ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه. عبد الله (١٧٨) :

فإن تنسأ الأيام والدمر تعلموا بنى قارب أنا غضاب بمعبد
فسماه معبدًا واسمه عبد الله .

- ومنه إبدال (سلام) من (سليمان) .
ومنه قول الخطبة (١٧٩) :

فيه الرماح وفيه كل سابعة بيضاء محكمة من نسج سلام
أراد من نسج سليمان عليه السلام .

د - باب تغيير الإعراب عن وجهه :

- نصب ما يجب ، رفعه للامعة القافية :
ومن ذلك قول طرفة (١٨٠) :

لنا هضبة لا يتزل اللل وسطها ويأوى إليها المستجير فيعصما
فالوجه « فيعصم » ، وقد يتأول النصب فلا يكون ثمة ضرورة .
ومنه قول الأعشى (١٨١) :

هنالك لا تجزونني عند ذاكم ولكن سيجزىنى الإله فيعقبا
فالوجه فيعقب وورود الضرورتين عند شاعرين كبيرين يحلنا نميل إلى تأويلهما .

هـ - تأنيث المذكر وتذكير المؤنث :

ومن ذلك قول التراح الكلبى (١٨٢) :

وإن كلاباً هذه عشر أبطن وأنت برئ من قبائلها العشر

فالوجه عشرة أبطن فحلف التاء ليستقيم الوزن ، ومن ذلك قول الأعشى^(١٨٣) :
وتشرق بالقول الذي قد أذعته كما شرقت صدر القناة من الدم
والوجه : (كما شرق صدر القناة) لأن الصدر مذكر والفعل له .

ضرورات تتصل ببناء الجملة

وتكون بوضع الكلام في صورة لا يكون ترتيب مواده فيها على ما ينبغي من التقديم والتأخير. ومن ذلك :

١ - الفصل بين المضاف والمضاف إليه :

ومن ذلك قول الشاعر^(١٨٤) :

كَأَنَّ أَصْوَاتَـ مِنْ إِيْغَالِـ بِنَاـ أَوَاخِرَ الْمَيْسِ أَصْوَاتِ الْفَرَارِيعِ
فَفَصَلَ بَيْنَ أَصْوَاتٍ ، وَأَوَاخِرَ بِقَوْلِهِ (مِنْ إِيْغَالِـ بِنَا) .
ومنه أيضاً قول الشاعر^(١٨٥) :

كَمَا خَطَّ الْكِتَابَـ بِكَفِّ يَوْمًاـ يَهُودَى يِقْصَارِبِ أَوْ يَزِيلُ
أَرَادَ بِكَفِّ يَهُودَى يَوْمًا ، فَقَدَّمَ يَوْمًا وَفَصَلَ بَيْنَ كَفِّ وَيَهُودَى وَمِنْ ذَلِكَ قَوْلُ عَمْرِو الْخَثْعَمِيِّ تَرَى ابْنَهَا^(١٨٦) :

هَمَا أَخَوَا (فِي الْحَرْبِ) مِنْ لَأَنْخَالِهِ إِذَا خَافَ يَوْمًا نَبُوَةَ فِدْعَاهُمَا
ومِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الشَّاعِرِ^(١٨٧) :

أَشْمُ كَأَنَّهُ رَجُلٌ عَبُوسٌ مُعَاوِدُ جُرْأَةٍ وَقَتِ الْهُوَادَى
أَرَادَ : مُعَاوِدُ وَقَتِ الْهُوَادَى جُرْأَةٍ .

ومنه قول عمر بن قتيبة^(١٨٨)

لَمَّا رَأَتْ سَاتِيْدَمَا اسْتَعْبِرَتْ لَهِ دَرُّ (الْيَوْمِ) مِنْ لَامِهَا
فَقَدْ فَصَلَ بَيْنَ دَرٍّ وَمِنْ لَامِهَا بِ (يَوْمًا) .

٢- وضع الفاعل مفعولاً :

ومن أمثلة وضع الفاعل مفعولاً قول الأنخطل^(١٨٩) :

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدرُ
مثل القنافذ هذَّاجون قد بلغت نجران أو بلغت سواتهم هجرُ
أراد : بلغت سواتهم نجران أو هجر فجعل نجران وهجر تبلغان
السوات لتستقيم القافية وتظل حركة الروى واحدة .

٣- الفصل بين قلما والفعل :

وجعلها تلخل على الاسم ومن ذلك^(١٩٠) :

صددت فأطولت الصدود وقلما وصال على طول الصدود يطول
قلب التركيب :

وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف

ما قصد به مثال ذلك قول عروة بن الورد^(١٩١) :

فلو أني شهدب أبا معاذ غبداه غدا بمهجته يفوق
فديت بنفسه نفسي ومالي وما آلوك إلا ما أطيق
أراد أن يقول فديت نفسه بنفسى فقلب المعنى وهنا وضع الكلام في غير
موضعه فيما يرى المرزبانى ومنه قول الشاعر^(١٩٢) :

إن الكرم وأبيك يعتمل إن لم يجد يوماً على من يتكل
يريد من يتكل عليه فقدم وأخر .. وقال الفرزدق :

وما مثله في الناس إلا مملكاً أبو أمه حتى أبوه يقاربه

وإنما أراد : وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه فتعسف
هذا التعسف الشديد ووضع أشياء في غير مواضعها^(١٩٣) :

ويرى محمد بن علي الجرجاني : أن هذا يخل بفصاحة الكلام .
ويرى أن شرط هذه الفصاحة « أن لا يكون ترتيب مواد الكلام على غير ما ينبغي
من التقديم والتأخير »^(١٩٤)

ويرى أن هذا البيت مما يخل بالفهم . ومن ذلك قول الشاعر :
جزى ربه عني عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
كان ينبغي أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربه ، ليعود الضمير في ربه إلى
مذكور^(١٩٥) .

ولاشك أن هذه الضرورات تختص بالشعر لا من حيث كونه شعراً فقط وإنما من
حيث كونه كلاماً موزوناً مقفى ، ولو كان الشاعر ناثراً لما وضع الكلام هكذا في غير
مواضعه - وإذا كانت بعض الضرورات السابقة مقبولة ، فإنما لأنها لا تخل بالفهم أو
بالعرف اللغوي إخلالاً يؤدي إلى الالتباس أما هذه الضرورات التي يضطر فيها الوزن
الشاعر أن يضع الكلام في غير مواضعه ، فإنها ضرورات لا تليق بالشاعر المجيد ، وهي
ضرورات تتصل بالوزن كما نص كثير من العلماء ومنهم السيرافي والمرزباني وابن
هشفور . وإذا الضرورات الواقعة في إطار بناء الجملة تمثل خروجاً عن الأنماط
الفصحى وإخلالاً بفصاحة الكلام .

فالقزويني يرى أن من فصاحة الكلام خلوصه من ضعف التأليف
والتعقيد ، فأما ضعف التأليف فكما في قولنا : « ضرب غلامه زيداً » فإن
رجوع الضمير إلى المفعول المتأخر لفظاً ورتبة ممتنع عند الجمهور كقول
الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
والتعقيد : أن لا يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد به ومنه ما يرجع
إلى اللفظ وهو أن يختل نظم الكلام ، ولا يدري السامع كيف يتوصل منه إلى
معناه ، كقول الفرزدق :

« وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه
فالضمير في « أمه » للملك وفي « أبوه » للمدحج ، ففصل بين « أبو أمه »
وهو مبتدأ و « أبوه » وهو خبر بـ « حى » وهو أجنبي ، وكذا فصل بين
« حى » و « يقاربه » وهو نعت حى بـ « أبوه » وهو أجنبي ، وقدم المستثنى
على المستثنى منه ، فهو كما ترى في غاية التعقيد .

فالكلام الخالي من التعقيد اللفظي : ما سلم نظمه من الخلل ، فلم يكن
فيه ما يخالف الأصل - من تقديم ، أو تأخير ، أو إضمار ، أو غير ذلك - إلا
وقد قامت عليه قرينة ظاهرة - لفظية أو معنوية (١٩٦) .

ويرى محمد بن علي الجرجاني نفس الرأي تقريباً فيقول : إن الذي يخل
بفصاحة الكلام أمران : أحدهما : أن لا يخل بالفهم كثيراً كقول الشاعر :

جزى ربه عنى عدى بن حاتم جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
كان ينبغي أن يقول : جزى عدى بن حاتم ربه ، ليعود الضمير في ربه
إلى مذكور بعد أن عاد الضمير إلى عدى (١٩٧) .

فالشاعر أمام ضربين من النظم : النظم الذي يتصل بالمبنى أصواتاً
وحركات وسكنات والذي تكون محصلته الإيقاع أو الوزن الشعري ، والنظم
الذي يتصل بالمعنى والذي تكون محصلته حدوث الفائدة ووضوح المعنى
وتمامه . والشاعر المجيد مطالب أن يوازن بين النظمين فلا يخل طلب
المعنى بالوزن ولا يخل تحقيق الوزن بالمعنى والفهم .

ويرى عبد القاهر الجرجاني بالنسبة للنظم المتصل بحصول المعنى ، « أنه لا معنى للنظم غير توخى معانى النحو فما بين الكلم حتى تبلغ فى الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية (١٩٨) .

ويقول : واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تريغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشئ منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه (١٩٩) .

وإذا كان النحو قد استنبط من نصوص شعرية ونثرية رفيعة المستوى .

فإننا لا نفرض على نظم الكلام قواعد غريبة لا يستطيع الشاعر أن ينظم من خلالها ، ومعنى هذا أن تنسيق الكلام ونظمة ليؤدى معنى فى إطار الوزن الشعرى أمر ميسور ، والإخلال بالفهم والمعنى طلباً للوزن لا يمثل مستوى شعرياً وإنما يمثل خروجاً عن النموذج الأمثل وإخلالاً بالفصاحة وإذا زاد البعد بين المعنى والمبنى ، وبين الوزن والفهم ، كان ذلك بمثابة خطأ يقع فيه الشاعر .

الهوامش

- (١) القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ص ٢٨٠/٢٨١ .
- (٢) ابن الأثير، المثل السائر ص ٣٥٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٤ .
- (٣) نفس المرجع ص ٣٤٤ / ٣٤٥ .
- (٤) العملة لابن رشيق ص ٦٩ .
- (٥) الإيضاح للقزويني ص ٢٨٢ .
- (٦) العملة ص ٦٩ .
- (٧) القزويني ص ٢٨٣ .
- (٨) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (٩) المفضليات ص ٤٠٥ .
- (١٠) نقد الشعر ص ٢٠٦ .
- (١١) الإيضاح ص ٢٨١ .
- (١٢ : ١٨) العملة ص ٧٠ .
- (١٩ ، ٢٠) نفس المرجع ص ٧١ .
- (٢١) العملة ص ٧٢ .
- (٢٢) ديوان الأعشى ص ٤٠٧ .
- (٢٣) العملة ص ٧٢ .
- (٢٤) المثل السائر ص ٢٦٠ .
- (٢٥) المثل السائر ص ٢٦١ .
- (٢٦) الإيضاح ص ٩٦ .

- (٢٧) المثل السائر ص ٢٦١/٢٦٢ .
- (٢٨) نفسه ص ٢٦٢ .
- (٢٩) العملة ص ٧٣ .
- (٣٠) نقد الشعر ص ٢١٠ .
- (٣١) نقد الشعر ص ٢١١ .
- (٣٢ : ٣٤) نفسه ص ٢١٠ / ٢١١ .
- (٣٥) العملة ص ٧٣ .
- (٣٦) العملة ص ٦٩ .
- (٣٧) العملة ص ٥٠ .
- (٣٨) كتاب الصناعتين ، ص ٣٠٨ .
- (٣٩) نقد الشعر ص ١٤٤ .
- (٤٠) الإيضاح ص ٣١٣ .
- (٤١ ، ٤٢) العملة ص ٥٢ .
- (٤٣) الصناعتين ص ٣٠٩ .
- (٤٤) الصناعتين ص ٣٠١ .
- (٤٥) نقد الشعر ص ١٦٨ .
- (٤٦) نقد الشعر ص ١٦٧ .
- (٤٧) العملة ص ٥٧ .
- (٤٨) العملة ج ٢ ص ٥٧ .
- (٤٩) الصناعتين ص ٣٠١ .
- (٥٠ ، ٥١) الإيضاح ص ٣٠٥ .
- (٥٢ : ٥٣) كتاب الصناعتين ص ٣٠١ /
- (٥٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٥٧ .
- (٥٥ ، ٥٦) الصناعتين ص ٣٠١/٣٠٢ .
- (٥٧) العملة ج ٢ ص ٥٨ .
- (٥٨) ديوان الأعشى ص ١٠٥ .

- (٥٩ : ٦٢) العملة ص ٥٧ / ٩٨ .
- (٦٣ : ٦٤) العملة ص ٥٩ ج ٢ .
- (٦٥ ، ٦٦) العملة ص ٤٥ ج ٢ .
- (٦٧) الإيضاح ، ص ٣١٣ / ٣١٤ .
- (٦٨) الإيضاح ص ٣١٤ .
- (٦٩) الإيضاح ص ٣١٤ .
- (٧٠ / ٧١) الإيضاح ص ٣١٥ .
- (٧٢) الصناعتين ص ٣١٠ .
- (٧٣ : ٧٨) كتاب الصناعتين ص ٣١١ / ٣١٢ .
- (٧٩) ديوان عمر بن قميثة ص ١٠٦ / ١١٦ .
- (٨٠) ديوان تأملات في زمن جريح ، ص ٦٤ .
- (٨١) ديوان الخروج من النهر ص ٨٣ .
- (٨٢) ديوان مملكة السنبلة ص ١٠٦ .
- (٨٣) الأعمال السياسية ص ١٠٣ .
- (٨٤) عزف ناي قديم ص ١٨ / ١٩ .
- (٨٥) ديوان إلى مسافرة ص ١٩ / ٢٠ .
- (٨٦) ديوان قصائد ص ١٠٠ .
- (٨٧) اللسان مادة ضمن .
- (٨٨) الكافي ص ١٦٦ .
- (٨٩) الكافي ص ١٦٦ .
- (٩٠) اللسان مادة ضمن .
- (٩١) ديوان ابن المعتز ص ٤١٩ .
- (٩٢) د . محمد محمد حسين ، ديوان الأعشى المقدمة ص ٤٥ .
- (٩٣) ديوان امرئ القيس : ص ١٠٢ .
- (٩٤) ديوان امرئ القيس : ص ٦٥ .

- (٩٥) ديوان الأعشى : ص ٨٥ .
 (٩٦) ديوان الأعشى ص ١٧٥ .
 (٩٧) المفضليات ص ٢٤٢ .
 (٩٨) ديوان الأعشى ص ٣٠٩ .
 (٩٩) ديوان النابغة ص ١٢٦ .
 (١٠٠) ديوان الأعشى ص ٣٠٣ .
 (١٠١) اللسان مادة ضمن .
 (١٠٢) ديوان الأعشى ص ٢٨١ .
 (١٠٣) ديوان الأعشى ص ١٣٧ .
 (١٠٤) العمدة ج ١ ص ١٧٧/١٧٨ .
 (١٠٥/ ١٠٦) نظر نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٦/١١٢ .
 (١٠٧) ديوان الأعشى ص ٢٣٥ .
 (١٠٨) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٨ .
 (١٠٩) المرجع السابق ص ١١٩ .
 (١١٠) نفس المرجع ص ١١٧/١١٨ .
 (١١١) ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر ص ٦٣ .
 (١١٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٩٢ .
 (١١٣) ديوان مملكة السنبلة ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
 (١١٤) مسرحية الحلاج ص ١١٧ .
 (١١٥) البياني ، مملكة السنبلة ص ١٠١ .
 (١١٦) نفسه ص ١٠٩ .
 (١١٧) نفسه ص ٦٣ .
 (١١٨) جون كوين ، بناء لغة الشعر ص ٧٥ .
 (١١٩) نفس المرجع ص ٧٦/٧٧ .
 (١٢٠) المرجع السابق ص ٧٧/٧٨ .

- (١٢١) ديوانه / شئ سيقى بيننا ص ١١٠/١٠٨ .
- (١٢٢) أبوسعيد السيرافي ، ضرورة الشعر ، ص ٣٤ . وانظر في هذا المعنى ضرائر الشعر لابن عصفور ص ١٠٣ .
- (١٢٣) سيوية ، الكتاب ، ج ١ ص ٢٦ .
- (١٢٤) السيرافي ، نفسه ، ص ٣٤ .
- (١٢٥) ديوان زهير ص ٩٦ .
- (١٢٦) ديوان ابن عبدربه ص ٥٩ .
- (١٢٧) نفسه ص ٥٤ .
- (١٢٨) سورة الأحزاب الآية ٣٣ .
- (١٢٩) السيرافي نفسه ، ص ٣٩/٣٨ .
- (١٣٠) ضرورة الشعر ص ٤٠/٣٩ .
- (١٣١) ديوان النابغة ص ٥٥ .
- (١٣٢) ضرورة الشعر ، ص ٤٣/٤٢ .
- (١٣٣) نفسه ص ٤٣ .
- (١٣٤) نفسه ص ٤٤ .
- (١٣٥) الكتاب لسيوية ج ١ ص ٢٩ .
- (١٣٦) الموشح ص ٨٦ .
- (١٣٧) الموشح ص ٨٦ .
- (١٣٨) ضرورة الشعر ص ٢٩ ، والموشح ص ٨٦ .
- (١٣٩) الموشح ص ٨٦ ، وضرائر الشعر ص ٤٢ .
- (١٤٠) ضرورة الشعر ، ص ٦٦/٦٥ .
- (١٤١) الموشح ص ٨٦ .
- (١٤٢) المفضليات ص ١٥٨ .
- (١٤٣) ضرورة الشعر ص ٧٠ .
- (١٤٤) ديوان قيس بن الخطيم ص ١٦٢ .
- (١٤٥) كتاب سيوية ص ٢٨ .

- (١٤٦) الموشح ص ٨٤ .
- (١٤٧) ضرورة الشعر ٩٤/٩٥ .
- (١٤٨) نفسه ص ٧٥ .
- (١٤٩) الموشح ، ص ٨٦ .
- (١٥٠) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
- (١٥١) ديوان طرفه ، ص ٦٧ .
- (١٥٢) ديوان الأعشى ص ٦٥ .
- (١٥٣) ديوان لييد ص ٧٠ .
- (١٥٤) ضرورة الشعر ص ٨٤ .
- (١٥٥) ضرورة الشعر ص ٨٨ .
- (١٥٦) ديوان علقمة بن عبده ص ٧٠ .
- (١٥٧) ضرورة الشعر ص ١١٤ .
- (١٥٨) ديوان الأعشى ص ٧٩ .
- (١٥٩) ضرورة الشعر ص ٩٩ .
- (١٦٠) كتاب سيوية ج ١ ص ٢٧ .
- (١٦٠) ضرورة الشعر ص ١٠٠ .
- (١٦٢) ديوان الأعشى ص ٥٥ .
- (١٦٣) ضرورة الشعر ص ١٠١ .
- (١٦٤) ديوان حسان ص ٣٤٤/٣٤٥ .
- (١٦٥) ديوان الأعشى ص ١٩٥ .
- (١٦٦) كتاب سيوية ج ١ ص ٢٧ .
- (١٦٧) ضرورة الشعر ص ١٠٨ .
- (١٦٨) المقتضب ج ١ ص ١٧٦ ، ص ٤٠١ .
- (١٦٩) الموشح ص ٨٥ .
- (١٧٠) كتاب سيوية ج ١ ص ٢٧ .
- (١٧١) ضرورة الشعر ص ١١٢ .

- (١٧٢) خزانة الأدب ج ٢ ص ٤٩ .
- (١٧٣) ديوان امرئ القيس ص ١٧٣ .
- (١٧٤) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ ، وضرائر الشعر ص ٢٢٦ .
- (١٧٥) المقتضب ج ١ ص ٣٨٢ .
- (١٧٦) ضرورة الشعر ص ١٣٧ .
- (١٧٧) ضرورة الشعر ص ١٣٣ .
- (١٧٨) ضرورة الشعر ص ١٤٥ .
- (١٧٩) نفسه ص ١٤٤ ، وديوان الخطيئة ص ١٢٨ .
- (١٨٠) ديوان طرفة ص ١٣٩ .
- (١٨١) ديوان الأعشى ص ١٦٧ .
- (١٨٢) ضرورة الشعر ص ٢٠٨ .
- (١٨٣) ديوان الأعشى ص ١٧٣ .
- (١٨٤) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٦ .
- (١٨٥) نفسه ص ٣٧٧ .
- (١٨٦) ضرورة الشعر ص ١٨٠ .
- (١٨٧) المقتضب ج ٤ ص ٣٧٧ .
- (١٨٨) ديوان عمر بن قتيبة ص ١٨٢ .
- (١٨٩) ضرورة الشعر ص ١٧٣ ، وديوان الأنخل ج ١ ص ٢٠٩ .
- (١٩٠) كتاب سيوية ج ١ ص ٣١ .
- (١٩١) الموشح ص ٧٧ .
- (١٩٢/١٩٣) الموشح ص ٨٨ .
- (١٩٤) الإشارات والتنبيهات ص ١٠ .
- (١٩٥) نفسه ص ١١/١٠ .
- (١٩٦) الإيضاح للقزويني ص ٧٦/٧٥ .
- (١٩٧) الإشارات والتنبيهات ، ص ١١/١٠ .

(١٩٨) دلائل الإعجاز ص ٢٣٨

(١٩٩) نفسه ص ٦٦/٦٧

الفهرست

	مقدمة :
٣	مدخل :
٧	
٨	* الإطار الموسيقى للشعر العربي
٢٠	* التشكيل الموسيقى والمحتوى الشعرى
٣١	الفصل الأول : العروض الوظيفى الميسر
٣٣	أولاً : علم العروض ودراسة موسيقى الشعر
٣٧	ثانياً : الوزن الشعرى
٤٠	ثالثاً : التفاعيل
٤٣	رابعاً : أوزان الشعر العربى
٤٣	١ - بحر الطويل
٥١	٢ - بحر الوافر
٥٤	٣ - بحر الكامل
٦٣	٤ - بحر البسيط
٧٠	٥ - بحر الرمل
٧٧	٦ - بحر المديد
٨٣	٧ - بحر الخفيف
٨٩	٨ - بحر الرجز

٩٨	٩ - بحر السريع
١٠٥	١٠ - بحر المتقارب
١١٠	١١ - بحر المنسرح
١١٤	١٢ - بحر المنزج
١١٧	١٣ - بحر المضارع
١١٩	١٤ - بحر المتدارك
١٢٤	١٥ - بحر المجتث
١٢٦	١٦ - بحر المقتضب

الفصل الثاني : القافية والتكرار الصوتي

١٣٧	أولاً : القافية
١٣٩	أ - مفهوم القافية
١٤١	ب - المصطلحات الخاصة بحروف القافية
١٤٥	ج - عيوب القافية
١٤٩	د - أنواع القوافي من حيث المتحركات والسواكن
١٥٠	هـ - أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقييد
١٥٢	و - الالتزام
١٥٥	ثانياً : القافية الداخلية
١٦١	ثالثاً : التكرار الصوتي
١٦٢	١ - التكرار
١٦٩	٢ - التقسيم - القوافي المتعددة
١٧٢	٣ - رد الاعجاز على الصدور
١٧٣	٤ - المجاورة
١٧٤	٥ - التبديل أو التطريف
١٧٤	٦ - التوشيع

١٧٤	٧ - التطريز
١٧٥	٨ - التشطير
١٧٦	٩ - التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل
١٧٧	١٠ - التوشيح أو التيين
١٧٨	١١ - تشابه الأطراف
١٧٩	١٢ - التريد
١٨١	١٣ - التعطف
١٨١	١٤ - الإرساد أو التسهم
١٨٢	١٥ - التفويف
١٨٣	١٦ - التسميط
١٨٣	١٧ - الموازنة
١٨٤	رابعاً : التمثيل الصوفي للمعاني

الفصل الثالث :

١٩٧	التناسب بين الإطار الموسيقى والبناء اللغوي للشعر
١٩٩	أولاً : ظواهر تمام البناء اللغوي دون الإطار الموسيقى
١٩٩	أ - في الشعر العمودي :

٢٠٠	١ - الحشو
٢٠٧	٢ - الاستدعاء
٢٠٩	٣ - التتميم
٢١٢	٤ - الإيغال
٢١٧	٥ - الاعتراض
٢١٩	٦ - الالتفات
٢٢٣	ب - في الشعر الحر

٢٢٩	ثانياً : ظواهر تمام الإطار الموسيقى دون البناء اللغوي
٢٣٠	التضمين والتدوير والاستدارة ، في الشعر العمودي والحر
٢٤٧	ثالثاً : الضرورات الشعرية
٢٤٩	أولاً : ضرورات تتصل بالكلمة
٢٦٣	ثانياً : ضرورات تتصل ببناء الجملة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٧٣٠٠٤

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢١٠٧ - X

جمع المؤلف في هذا الكتاب كل ما يتصل بموسيقى الشعر ، وما يتعلق بالبناء الموسيقي للشعر العمودي والحر ، وقد درس في هذا الجزء الوزن الشعري ، وعلاقته بالتركيب اللغوي ، وحدد المستويات الموسيقية للشعر العربي : الإيقاعية والصوتية .

ودرس التمثيل الصوتي للمعاني ، والعلاقة بين الوزن والمحتوى الشعري .

وقدّم دراسة متكاملة للعروض الشعري خلّصها من التعقيد ومن كل ما من شأنه أن يخرج العروض عن مهمته بوصفه علماً قياسياً .

كما درس القافية ، والتكرار الصوتي ، والتناسب بين الإطار الموسيقي والبناء اللغوي للشعر ، وهي موضوعات ظلت بعيدة عن الدراسات الموسيقية للشعر ، على الرغم من علاقتها الحميمة بها .

وقد أضاف إلى دراسته الوصفية بعداً نقدياً ، فضلاً عما استدركه في دراسته للعروض .

To: www.al-mostafa.com